

فصول

مجلة النقد الأدبي

المسرح والتجريب

(الجزء الثاني)

مركز ترقية الفكر والعلوم

أصول التجريب
المسرح والتغيير الاجتماعي
التعبير الجسدي للممثل
الأسطورة المحرفة
التجريب في تشكيل الفراغ

المسرح والتجريب

ألفريد ليرج . جواد الأسدي
زو زياو لونج . سمير هبدالباقى
عبد الرحمن الطاهي . عبد الفتاح قلعه جي
محمد أبو العلا السلاموني . هناء عبد الفتاح

دراسات

ندوة

تجارب

المجلد
الزابع عشر
العدد الأول

ربيع ١٩٩٥

عدد ممتاز

7/52

فصول

مجلة النقد الأدبي

المجلد الرابع عشر
العدد الأول

ربيع ١٩٩٥


كتابخانه و مرکز اطلاع رسانی
بنیاد دایرة المعارف اسلامی

مركز تحقيق تكملة بر ص ١٥٠

رقم توثيق ٤١١٨٣

رقم توثيق

تاريخ ١٧/٣/٩٥

المسرح والتجريب

(الجزء الثاني)



تصدر عن الهيئة المصرية العامة للكتاب

فصول



رئيس مجلس الإدارة: سمير مرجان

رئيس التحرير: جابر منصور

ناشد رئيس التحرير: هدى وصفي

الإخراج الفني: سعيد المسيري

مدير التحرير: حسين حمودة

التحرير: هازم شماته

ناظرة تنديل

مكتبات: أمال صلاح

مسالك راشد



مركز تحقيق وتطوير علوم إيسدي

٢٠٠٩

• الأسعار في البلاد العربية:

الكويت ١٧٥٠ دينار - السعودية ٣٠ ريال - سوريا ١٣٣ ليرة - المغرب ٧٥ درهم - سلطنة عمان ٢٢٦ بيرة - العراق ٢ دينار - لبنان ٥٠٠٠ ليرة - البحرين ٣٠٠٠ فلس - الجمهورية اليمنية ١٠٠ ريال - الأردن ٢٥ دينار - قطر ٣٠ ريال - غزة/ القدس ٢٥٠ دولار - تونس ٥ دينار - الإمارات ٢٧ درهم - السودان ٦٧ جنيه - الجزائر ٢٤ دينار - ليبيا ١٧ دينار.

• الاشتراكات من الداخل:

عن سنة (أربعة أعداد) ٦٦٦ قرشا + مصاريف البريد ١٥٠ قرشا، ترسل الاشتراكات بحوالا برقية حكومية.

• الاشتراكات من الخارج:

عن سنة (أربعة أعداد) ١٥ دولاراً للأفراد - ٢٤ دولاراً للهيئات. مضاف إليها مصاريف البريد (البلاد العربية - ما يعادل ٦ دولارات) (أمريكا وأوروبا - ١٦ دولاراً).

• ترسل الاشتراكات على العنوان التالي:

مجلة «فصول» الهيئة المصرية العامة للكتاب - شارع كورنيش النيل - بولاق - القاهرة ج. م. ع.

• الإعلانات: يعلق عليها مع إدارة المجلة أو مندوبيها المعتمدين.

السعر: ثلاثة جنيهات

المسرح والتجريب

(الجزء الثانى)

• فى هذا العدد



- | | | |
|-----|---------------------------------------|---|
| ٥ | رئيس التحرير | - مفتاح |
| ٢٤ | مصطفى منصور | - مفهوم العرض فى ضوء التجريب المعاصر |
| ٣٦ | هناء عبد الفتاح | - أصول التجريب فى المسرح المعاصر |
| ٥٩ | جوزيت فيرال | - المسرحانية |
| ٧٢ | محمود نسيم | - المسرح العربى والبحث عن شكل |
| ٨٨ | رأفت الدويرى | - المسرح العربى ما بين التراث والحداثة |
| ١٠٩ | هشام يحيى الخواجه | - التجريب بين التنظير والتفعيل |
| ١١٢ | هدى وصلى | - التجريب فى المسرح المصرى |
| ١٢١ | عصام عبد العزيز | - التجريب والشكل الشعائرى |
| ١٢٧ | عولى كرومى | - المسرح والتغير الاجتماعى |
| ١٤٥ | أحمد شمس الدين الحجاجى | - الشعر المسرحى وفنون الفرقة الشعبية |
| ١٦٠ | دول سوينكا | - فن المسرح والرؤية الأفريقية |
| ١٧٥ | جان بلبا | - دور المسرح فى التنمية الثقافية فى أفريقيا |
| ١٨٥ | محمد شبحه | - مدخل إلى دراسة التجريب فى الدراما الألمانية |
| ١٩٩ | جان دوت | - التعبير الجسدى للممثل |
| ٢٠٩ | انصار عبد الفتاح | - تقنية الممثل المصرى |
| ٢٢٢ | - جون آردن وصلاح عبدالصبور: روح العصر | |

المجلد
الرابع عشر
العدد الأول

ربيع ١٩٩٥



المسرح والتجريب

(الجزء الثاني)

- ٢٣٢ صبرى عبد العزيز - التجريب فى تشكيل الفراغ
- ٢٥٥ عواد على - تجريبية الخطاب المسرحى وتجريبية الخطاب النقدى
- ٢٦١ هانى مطاوع - الأسطورة المحرقة فى لحظة فوق سطح صفيحة سائفة
- ٢٨٥ هانيشا براند - فرافير يوسف إدريس
- ٢٩٦ سامى سليمان أحمد - التجريب فى مسرح محمود دهاب
- ٣١٣ سالم أكويندى - الطيب الصديق ومسرح المثيل
- ٣٢٢ فخرى صالح - مسرح سعد الله ونوس

● ندوة

- ٣٤٥ إعداد : صالح راشد - المسرح والتجريب

٣٧٥

● شهادات

- ألفريد فرج - جواد الأسدي - زو زهاو زونج -
- سمير عبد الباقي - عبد الرحمن الشافعي -
- عبد الفتاح قلعه جي - محمد أبو العلا
- السلامولى - هناء عبد الفتاح.

● إصدارات

- ٤٣٣ - قاموس نقدي للمصطلح والمفهوم المسرحي
- ٤٣٦ - قاموس المسرح



التجريب المسرحى فى حياتنا

- ١ -

هل يمكن القول إنه نشأ عندنا مسرح تجريبى أصبح عنصراً من عناصر الحضور المسرحى العربى؟ وهل يمكن الحديث عن نشاط تجريبى متصل فى المسرح، تأليفاً وإخراجاً وأداءً؟ وهل أصبحنا نمتلك بيوتاً مسرحية لها تاريخها المقترب بالتجريب؟ وهل نرى حولنا مجموعات طليعية مسرحية متتامة، ينطلق اللاحق فيها من حيث انتهى السابق، تأكيداً للدلالة الجميلة التى ينطوى عليها هذا السطر من شعر أدونيس: بدءوا من هناك فابتدئ من هنا؟ أغلب الظن أن الإجابة عن هذه الأسئلة ستكون بالنفى، لأن فعل التجريب بوجه عام لا يزال فعلاً مناقضاً للثقافة السائدة التى نعيشها، وأساسه المعرفة والاجتماعية والثقافية مناقضة للأسس التى لها سطوة المسلمات القاهرة فى مجتمعاتنا العربية.

ويزيد من دلالة النفى، فى هذا السياق، أن التجريب فى المسرح فعل جمعى، لأن المسرح نفسه فعل جمعى، يشترك فيه المؤلف والمخرج والممثل والموسيقار ومصمم المشاهد ومهندس الإضاءة وغيرهم فى صنع ضفيرة متناغمة الأبعاد من الإبداع الجمعى. وحتى عندما ينفرد الكاتب بنفسه، ويقوم بالمغامرة الأولى للتجريب وحيداً مع أوراقه، فإنه يضع فى اعتباره أن الفعل التجريبى الذى ينسج خيوطه الأولى إنما هو فعل يتجسد بمجموعة

طليعية، وأن معنى المجموعة هو الوجه الآخر من معنى الطليعية، وأن ما يربط بين أفراد المجموعة الطليعية هو التسليم بالأساس المعرفى الأول من التجريب؛ وهو نقض المسلمات الجامدة والتقاليد الثابتة والأعراف الخائفة، وصياغة السؤال الذى يولد السؤال، وممارسة حرية الإبداع فى أصفى حالاتها، تجسيدا للحدث الدرامى الذى هو نقيض السكون الخانع والصمت الدليل والتصديق العاجز. هذا البعد الجمعى من التجريب المسرحى يؤسس حضوره، فى علاقة سببية، بشروط أكثر تعقيداً وصعوبة من الشروط التى يتطلبها التجريب الروائى أو الشعرى فى بقية أنواع الأدب؛ حيث فردية الإبداع والتلقى تختلف عن الصفة الجماعية الملازمة للنشاط المسرحى، ابتداء من لحظة التأليف التى تنطوى على الوجود الجمعى، وانتهاء بلحظة التلقى التى هى تجسيد فعلى للحضور متعدد الأبعاد لهذا الوجود. وما بين الابتداء والانتهاء، تقع آليات التنفيذ التى تحتاج إلى تكاثف الجهود أو العمل الذى يجاوز قدرة الفرد الواحد. هذه الشروط نفسها هى التى تفرض ازدهار المسرح فى فضاء ديمقراطى، على الأقل بالمعنى النسبى، حين نفكر فى العالم الثالث الذى تنطلق فيه إلى الممارسة الملموسة للتعددية وحق الاختلاف، ونرجو شيوع الإيمان بالمساواة والحرية بوصفهما جناحي التسامح الذى هو المناخ الطليعى لكل إبداع.

وإذا كان الفضاء الاجتماعى السياسى الثقافى المعقد للعالم الثالث ينطوى على قيود متعددة إزاء الحركات الطليعية الجمعية، وينبنى على حساسية مفرطة إزاء الحضور الجمعى لهذه الحركات، ومن ثم الحضور الجماهيرى للفعل المسرحى، فإن هذا الفضاء لا يفرض القيود نفسها، أو يمارس درجة القمع ذاتها، فى مواجهة أفعال التجريب الفردية فى الشعر أو الرواية، فالتجريب الشعرى قرين الغموض الذاتى الذى يفقده الأثر الجماهيرى فى الغالب، ويوقعه فى أغوار الأسرار الذاتية الخالصة للفرد لا الجماعة.

والرواية عمل لا يفارق دائرة الفرد فى فعلى الأداء والتلقى، وكلا الفعلين لا يتطلب الحضور الجماهيرى الذى يستلزمه المسرح، أو الدعم متعدد الأطراف الذى يحتاج إليه. وذلك هو أحد الأسباب التى أدت إلى ازدهار الرواية فى العالم الثالث، واحتلالها المكانة التقليدية للشعر، وتحولها إلى الفن الطليعى الأول الذى يصوغ الحضور الجمعى فى عملية تلق فردية، ويصل بين الفرد والجماعة من منظور الأصوات المتعددة التى تجسد مشكلات الحاضر وتصوغ أحلام المستقبل، فى شكل فردى لا يكف عن التحول فى حركته الدائمة التى لا تخلو من معنى التجريب.

ولا أقصد من هذه المقارنة التقليل من شأن الشعر بالقياس إلى الرواية، أو من قيمة الرواية بالقياس إلى المسرح، وإنما أقصد إلى تأكيد خصوصية المسرح، من حيث هو فعل أداء تمارسه مجموعة تهدف إلى تحقيق هدف وتوصيل رسالة، وتلقاه مجموعات كبرى تنفعل بالهدف وتتأثر بالرسالة. والحضور الجمعى لهذا الفعل هو بعض تكوينه، وهو السبب الأول فى اشتباكه المباشر مع القضايا الحيوية المؤثرة للجمهور الذى يتلقاه بالحوار وفى فعل الحوار. أعنى بذلك أن الطبيعة الحوارية للمسرح، خصوصاً على مستوى

التجريب، ليست حواراً مقصوراً على مؤدين يتحركون على خشبة هي تمثيل رمزي لحجرة مغلقة، أو يتبادلون الحوار فيما بينهم دون وعي منهم بالأطراف الأخرى التي تشاركهم فعل الحضور، وإنما هي حوار متوتر يدور على ثلاثة مستويات مترامنة على الأقل: حوار بين مؤدين، وحوار بين كلمات هؤلاء المؤدين وكل علامات العرض غير اللغوية، وحوار بين كلمات الأداء وعلامات العرض من ناحية واستجابات الممثلين المشاهدين من ناحية ثانية. وإذا كانت حوارية المسرح علاقة متعددة الأبعاد، متباينة المستويات، فذلك لأنها علاقة مفتوحة، تحطم الوجود الرمزي للحائظ الرابع (بل لكل حائظ)، وتشارك النظرة بكيفية تستبدل بصفة المتفرج أو المتلقي السلبية الصفة الإيجابية للمشاركة الذي يسهم في إنتاج وإعادة إنتاج العرض، بواسطة الحوار وفي فعل الحوار. ويترتب على ذلك أن مشاهدة الفعل التجريبي للمسرح إسهام في أدائه، وتوسيع لدائرة المتجين له من مجموعة المؤدين المباشرين إلى المجموعة الكبرى من المشاركين، ونقل له من خشبة المسرح التقليدية أو الدائرة المحدودة أو الممثل المنعزل إلى الميدان والساحة والشارع المفتوح، على نحو ما يحدث في أقطار متعددة من دول العالم الثالث، حيث التفاعل العفوي مع الجمهور على مستويات كثيرة، والاشتراك معه في الأداء الذي يتحول إلى فعل اجتماعي سياسي بأكثر من معنى يورق السلطات التي ترهد أن تبقى كل شيء على ما هو عليه.

ويتأكد المعنى الاجتماعي السياسي لهذا الفعل عندما نقرنه بأسسه المعرفية ودوافعه الفكرية، وهي الأسس والدوافع التي تبدأ من استبدال السؤال الذي لا تقنعه إجابة بالتصديق المدعن إلى كل إجابة. ويعنى ذلك أن الاستراتيجية الأساسية للتجريب هي تثوير وعي المتلقيين، وتحويل الوعي الشائر إلى وعي ضدي، نقضي، نقدي، لا يكف عن مساءلة كل شيء، ابتداء من حدوده هو بوصفه وعياً، وانتهاء بحدود اللغة - النظام - السلطة - القوة. وإذا كان الفعل التجريبي للمسرح يجسد طبيعته الحوارية المتعددة على كل المستويات، مؤكداً مشاركة المتلقيين فيه، فإنه يجسد توتراً قائماً في عقول هؤلاء المتلقيين وأفئدتهم، ولكن على النحو الذي يرفع هذا التوتر من حضوره المكبوت إلى حضوره المعلن، ومن وضعه المقموع بأعراف المعتاد والمألوف إلى الوضع الذي يسائل هذه الأوضاع، ومن استسلامه إلى كوابح اللغة التي ترسخها التشكلات الخطابية السائدة إلى التمرد على هذه التشكلات ونقض تلك الخطابات.

والخطاب الحوارى لهذا الوعي الضدى الذي ينطوى عليه فعل التجريب المسرحى، ويخرجه أو يؤسسه في وعي الملقى المشارك، هو الخطاب النقض لخطاب السلطة القائمة. وحضوره جمعى مهما كان هامشياً في علاقته بالخطابات السائدة. وهامشيته هي سر عدائته الصدامية الاستفزازية التي تسعى إلى لفت الانتباه إلى حضوره، ونقض سطوة خطابات القوة بتقويض ما يؤكد الخوف منها، ومن ثم تحويلها من خطابات تبدو أزلية مجاوزة للتاريخ وإمكان التغيير إلى خطابات تاريخية قابلة للتغيير. وحين يتجسد هذا الخطاب الحوارى، رغم هامشيته، في فعل الممارسة التجريبية الجمعى، فإنه يتحول إلى فعل من أفعال

التمرد على سلطة القوة فى المجتمع، متخذاً شكل التظاهرة (الاحتفالية) الكرنفالية التى تنقض التراتب بين الطبقات، وتسقط الحواجز بين الأفراد، أعنى التظاهرة (الاحتفالية) التى تقترن عفويتها بمبدأ الرغبة لامبدأ الواقع، ولا تنفصل حيويتها عن النقص الدائم للمسلمات، ولا ثورتها عن الرفض الحاسم لكل أشكال التراتب أو كل تجليات مركزية اللوجوس.

ولا شئ يسبب الرعب لسلطة القوة فى العالم الثالث مثل هذه التظاهرة (الاحتفالية) الكرنفالية التى تطيح بالأسس التى تستند إليها قوة السلطة، والتى يجسّد فعل التجريب المسرحى شكلاً من أشكالها الأدائية المتفجرة بالعنف المضاد. ولذلك، تسارع السلطات التى تمثل القوة فى العالم الثالث إلى قمع هذا الشكل، وإحاطة فعله الأدائى بسياج من التحريم والقيود التى تخنقه، أو تقضى عليه بوصفه تظاهرة (احتفالية) كرنفالية، ومن ثم تخويله عن مجراه من حيث هو إمكان متجدد للوعى الضدى. ويمكن أن تبدى هذه السلطات شيئاً من التسامح إزاء قصيدة طليعية يكتبها شاعر منعزل، ويتبادلها أفراد هامشيون لا تأثير لهم. ويمكن أن تبدى تسامحاً أقل أو أكثر إزاء رواية تناوش سطوة القوة وتعرى قمعها ما ظل عدد القراء محدوداً، وهو محدود بالفعل فى العالم بسبب الأمية المنتشرة بين مستويات القراء وتقلص دوائر القراءة بالقياس إلى دوائر المشاهدة. ولكن لا تسامح مع فعل التجريب المسرحى، حين يتحول إلى فعل كرنفالى يعصف بكل شئ، وينقض التراتب فى كل شئ.

والواقع أن حركة الأنواع الأدبية فى علاقتها بالتجريب، فى الفضاء السياسى المعقد للعالم الثالث، تدفع إلى مقدمة الوعى نوعاً من التصور الجيوبولوتيكى لحركة التجريب، ذلك لأن الجغرافيا السياسية، فى حالات كثيرة، تحدد إمكان التجريب المسرحى وعدم إمكانه فى العالم الثالث المهووس بالسياسة. وفى الوقت الذى تزدهر فيه الرواية فى أغلب أقطار هذا العالم، إلى الدرجة التى نقلت مركز الثقل التقليدى من العالم الأول إلى العالم الثالث، وقضت على المعنى الآفل للمركزية الأوروبية فى الرواية، فإن ازدهار المسرح على وجه العموم، والتجريب المسرحى على وجه الخصوص، قرين توفر مجموعة بعينها من الشروط التى تتحقق أو لا تتحقق، بدرجات متباينة ومستويات متعددة، فى هذا القطر أو ذاك من أقطار العالم الثالث. ومن الواضح أنه كلما تأصلت الممارسة الديمقراطية فى المجتمع، وسمحت التركيبة السياسية بنوع من التعددية، واقرن التسامح بحركة جناحية: المساواة والحرية، وأفضت التركيبة السياسية إلى حراك اجتماعى يتأسس برؤية عالم لا يفرق بين الرجل والمرأة، أو تمايز بين أبناء الطائفة أو القبيلة، وتستبدل بأقانيم الطائفية أو القبيلة أو النزعة البطركية حضور المؤسسة المدنية وقيم المجتمع المدنى، وكلما اقرن هذا التلازم بحركة فكرية تعنى الوجود الواعد لحركة العقل فى مواجهة النقل، والاجتهاد فى مواجهة التقليد، أقول إنه بقدر وجود هذه الشروط، كلها أو بعضها، يتحدد حيز الفضاء الذى يتحرك فيه إبداع التجريب على كل المستويات، وفى كل المجالات، بعضه أو كله، بخاصة تجريب المسرح الذى يلازم هذه الشروط وجوداً وعدماً.

وأنتهز أن التفاعل بين هذه الشروط يضع السياسى فى علاقة ملازمة للاجتماعى والثقافى، ويؤدى إلى أن يتبادل كل شرط الأثر والتأثير مع غيره، على نحو يؤدى إلى صياغة وضع معرفى سائد، تنطقه تشكيلات خطابية تسيطر على الأجهزة الإيديولوجية للدولة، وذلك على نحو يمنع أى خطاب مناقض من التأثير، وبحول دون أية تشكيلات خطابية هامشية والتسرب إلى علاقات هذا الوضع المعرفى الذى يبنى على العداء المتأصل للفعل التجريب. ولكن، من ناحية أخرى، فإن التفاعل بين هذه الشروط لا يفصل بين عناصر تركيبة القوة التى يضعها فعل التجريب هدفاً أولياً من أهدافه، جنباً إلى جنب الوضع المعرفى الملازم لها والخطاب الذى يشيع هيمنتها، وذلك على نحو يتحول معه الهدف إلى موضوع يقوم الفعل التجريبى بتعريفه والكشف عن آلياته، فى تظاهراته (الاحتفالية) الكرنفالية.

مؤكد أن العلاقة بين التجريب المسرحى وهذه الشروط ليست علاقة آلية بحال، فهناك الوسائط المعقدة، ودور المبادرات الفردية، والعلاقات الجدلية بين الوعى والواقع، ودور الطليعة فى تخدى الشروط اللاإنسانية، وهناك الاحتمية التى تعصف بالصرامة المنطقية لقانون السببية. ولكن يبقى التلازم حاسماً بين شروط المجتمع المدنى فى أبعاده الإيجابية وفضاء التجريب الإبداعى فى المسرح بوجه خاص. ودليل ذلك أن بلدان العالم الثالث التى يوجد فيها التجريب المسرحى، بدرجة أو بأخرى، هى البلدان التى تتحقق فيها بعض هذه الشروط بدرجة أو أخرى. وفى الوقت نفسه، فإن الحيز الكيفى الذى يشغله التجريب المسرحى فى هذه البلدان يتناسب طردياً مع الدرجة التى يتجسد بها حضور المجتمع المدنى بشروطه المختلفة. وحين أفكر فى البلدان الأفريقية التى اقتضت مجال التجريب المسرحى، نيجيريا على سبيل المثال، أو البلدان الآسيوية مثل الهند، أو أمريكا اللاتينية وعلى رأسها كوبا والأرجنتين، أو البلدان العربية (ولا داعى للتمثيل لأسباب لا تخفى على فطنة القارئ)، فإن معادلة التناسب تتأكد بالقرائن المتعددة.

إن التجريب المسرحى (كفعل التجريب بوجه عام) لا يمكن أن يتأصل فى بلد بينه وبين عتبات الديمقراطية أشواط بعيدة. ولا يمكن أن يوجد على سبيل الحقيقة لا الهماز فى قطر لا يسمح للمرأة بالصعود إلى خشبة المسرح. ولا يزدهر فى دولة لا تسمح مؤسساتها بوضع المسلمات موضع المساواة، ولا تحت قيادة عسكرية أو شبه عسكرية لا تعرف سوى معنى الطاعة المطلقة والتصديق المطلق للقائد الزعيم الملهم، ولا فى ظل سلطة سياسية لا تعرف سوى معنى الإجماع، ولا تحت هيمنة طائفة دينية تنفى حق غيرها من الطوائف فى الوجود أو الاختلاف عنها فى التأويل. ولا يصل فعل التجريب إلى درجة الحضور فى ثقافة تفرز من الآخر، وتتعود فيها الذات النظر إلى المغاير نظرة الريبة، كأنها تختزل الموقف المتعصب للقطر المنغلق على نفسه، ذلك الذى ينظر إلى الأقطار المختلفة نظرة التوجس المستريب. ولن يصل فعل التجريب إلى حده الأدنى فى المجتمع الذى يقمع فيه النقل نقيضه العقل، أو تكون السيادة للتقليد على الاجتهاد، والاتباع على الإبداع، والتعصب على التسامح، والتمايز على المساواة، والتصديق على المساواة، والإجابة المطلقة على السؤال المفتوح.

وإذا كانت الخصوصية الثقافية للعالم الثالث تتشكل في الخطاب المعادى للتجريب باسم التقاليد القديمة، أو دعوى الحفاظ على المألوف في مواجهة البدعة، وحماية الإجماع من مخالفة الأحاد، فإن هذه الخصوصية تتشكل في الخطاب نفسه باسم مسميات أكثر حداثة من حيث الظاهر. والدور الذي لعبه مفهوم الثقافة الوطنية، في تشكيلات الخطاب المعادى للتجريب، دور يمكن رصده، من هذا المنظور، على مستوى الوضع الذي تخوّل فيه المفهوم إلى تعصب قومي. وبدل أن تقوم الممارسة الضيقة لهذا المفهوم بتأكيد الخصوصية من منظور لا يعرف العداء للآخر بالضرورة، ويثرى فعل التجريب بأصول شعبية حيوية، اقترنت التطبيقات العملية لهذه الممارسة بتصلب فكري ونزعة تعصب معادية لأي انفتاح على الآخر. والعداء للآخر هو الوجه الثاني من العداء للحوار، في هذا السياق، سواء على مستوى الحوارية التي هي طبيعة أساسية للفعل التجريبي، أو الحوارية التي تحتاج إليها الثقافة لمجازة وضع الضرورة إلى الحرية. ويتجلى هذا العداء في تشكيلات خطابية ماثرة، تحيل الكون كله معرفياً، ومن ثم اجتماعياً وسياسياً وثقافياً، إلى تقابل عدائي بين مطلقات حديثة، لا بد من الاختيار بين أحد طرفيها، ونفى الطرف الآخر أو القضاء على وجوده الممنون ومظاهر وجوده المادى. والاختيار محدد سلفاً في هذه التشكيلات الخطابية، فالطرف الثاني موصوم دائماً بالانتهام، ومحكوم عليه بالإعدام منذ البداية، وذلك على نحو ينقض حرية الاختيار التي لا معنى للمعرفة الإنسانية دونها، وينفى إمكان التعدد وبراء الاختلاف. والنتيجة هي ما ألقناه من ممارسات ثقافية، تنقلب بالفكر إلى تعصب حدى للطرف الأول من ثنائيات متعادية، دائماً، لا تعرف سوى وجود واحد لا وجود سواء للذات أو الغير، الصديق أو العدو، الأنا أو الآخر، الالتزام أو الخيانة، التصديق أو الضلالة، الثورة أو أعداء الثورة، التقدمي أو الرجعي.

ولافارق في الواقع الفعلي لهذه الممارسات بين داعية الوطنية أو القومية أو الماركسية أو الدولة الدينية أو حتى الليبرالية، إذا وصل إلى الموقف الحدى الذى تقوم عليه الممارسة الخطابية التي لاتعرف الحوار، وترفض التفاعل بين الذات والغير، التبادل بين الأنا والآخر، فتتقلب بالممارسة المعرفية الاجتماعية السياسية إلى ممارسة أصولية، يجسدها خطاب التعصب الذى لا يعرف معنى التسامح. وكما تكرر (ويتكرر) قمع التجارب الطليعية في العالم الثالث باسم الأصول الدينية، تكرر (ويتكرر) القمع نفسه باسم أصوليات موازية، مختلفة في الدرجة متفقة في النوع. وكثيرة هي التجارب التي قمعت باسم الجماهير الكادحة، وبعضها تحت راية الشعار: وطن حر وشعب سعيد، مع أن الوطن الحر يعنى حرية الحوار مع النفس والآخر بالقدر نفسه، والشعب السعيد هو الشعب الذى لا ينظر أفراداه بعضهم إلى بعض نظرة الرية، أو إلى غيرهم من الشعوب نظرة العداء الثابت المقيم.

وقد أسهمت الصيغ التعصبية للواقعية الاشتراكية في الممارسات المعادية للتجريب، وبأقلام دعائها الأكثر تعصباً، أولئك الذين كانوا (ولا يزالون) مجسداً مقبلاً للجذائفة في صورها السلطوية، وموازيها مرآياً

للأصولية التقليدية. وكما أدت ممارسة هذه الصيغ إلى الحجر على حرية التجريب، باسم الالتزام الحزبي والالتحام بمشكلات الواقع المباشر للجماهير، فإنها أفضت إلى تقليص دائرة الحركة التي يتحرك فيها فعل التجريب في العالم الثالث، ونظرت إلى المحاولات الطليعية نظرة العداء، وإلى التجريب بوصفه التحريف الذي يفضي إلى الخيانة؛ كأنه بدعة الضلالة التي تفضي إلى النار. وكانت هذه الصيغ من الواقعية الاشتراكية، في التحليل الأخير، صورة أخرى من الأصولية الاعتقادية الجامدة التي أحالت مفهوم الثقافة القومية إلى مفهوم عنصري. وأكد ذلك أنها نظرت إلى المخالفة نظرة الاتهام، وإلى عفوية المبادرة الفردية نظرة الاسترابة، وإلى الخروج على واقعيتها على أنه الانحطاط، وإلى نقض المنطق المألوف بوصفه العبث والجنون. وكما أشاعت هذه النظرة مجموعة مدرسية من التعاليم والنواهي والمبادئ الآلية، أهمها مبدأ الانعكاس الذي كان يعنى الالتزام بمحاكاة الواقع وعدم الخروج على منطق المحاكاة عموماً، فإنها أكدت نوعاً جديداً من قوائم المنع وقرارات التحريم. وكان على رأس هذه القوائم والقرارات كتابات الطليعية وأعمال التجريب. والنتيجة هي تكرار الأثر نفسه للأصولية الاعتقادية، وإشاعة خطاب غير مغاير لخطابها، ومن ثم إلحاح قوالب الملفوظات التقليدية عن رفاة التجريب وتعبيره عن النزوات الفردية لشخصيات خارجة على الإجماع والالتزام، وأهم من ذلك الملفوظات المشتركة على مستوى نزعة العداء للآخر ورفض الحوار معه.

ولست في حاجة لأن أستشهد، في مواجهة هذه النزعة، بأفكار منظري المسرح ومبدعى حركته، أمثال سوينكا من نيجيريا، أو رستم باروشا من الهند، أو ديسيدريو نافارو من كوبا، أو فرانسيسكو خافيير من الأرجنتين. حسبى الاستشهاد، من منظور علاقة الأنا بالآخر، بكلمات المهاتما غاندى البسيطة التي تقول: أنا لا أريد لوطنى أن يبنى الأسوار حوله في كل الاتجاهات، أو يخلق التوافد بينه وبين الآخرين، وإنما أريد أن تهب كل ثقافات بلدان العالم على منزلى حرة قدر الإمكان، ولكنى أرفض أن يقلقل أحد موضع قدمي. وتلك عبارات عميقة المغزى رغم بساطتها الظاهرة، تؤكد أنه لا تناقض بين الهوية الوطنية أو القومية للثقافة والهوية الإنسانية في الوقت نفسه، وأن انتماءنا للعالم كله يجب أن يكون الوجه الآخر لانتمائنا إلى ثقافتنا التي تؤسس لمستقبلها، في حوارها مع الآخر ومع نفسها، في الوقت نفسه وبالقدر نفسه.

- ٢ -

إذا كان فعل التجريب ينطلق من الوعي الضدى الذى يبدأ بنقض المسلمات، ولا يعترف بالمطلقات والثوابت، فإن هذا الفعل يتحول إلى مصدر حيوية لا تنقضى مباحثها في كيان الثقافة الوطنية أو القومية، على مستوى علاقتها بعناصرها التأسيسية التي لا بد أن تضمها موضع المسألة المتكررة، إذا أرادت لنفسها التجدد الدائم، أو على مستوى علاقتها بغيرها الذى لا بد أن تضمه موضع المسألة الموازية، إذا أرادت لعلاقتها به أن تكون تأكيداً لاستقلالها ودعمًا لقدراتها الإبداعية.

على المستوى الأول، يهدف فعل التجريب إلى أن يستبدل بمنطق الاتباع منطق الإبداع، ويقبض النقل الأفق المفتوح للعقل، وبالعقلانية الصارمة مبدأ الرغبة العفوية، وبأوديب الغارق فى سجن النسق - اللغة - النظام - نقبض أوديب الرمز الحيوى لاندفاعة اللاشعور الإبداعى المتشرد على كل سجن. ويعنى ذلك تأسيس المعرفة التى تنبنى بالنسبى لا المطلق، السؤال لا الإجابة، المتغير لا الثابت، النقض لا القبول، الشك لا التصديق، المخالفة لا الإجماع، المغايرة لا المشابهة، الهامش لا المركز، الطليعة لا المجموع. وإذا كان هذا المعنى المعرفى يؤكد نخبة التجريب بالدلالة التى تقترب بوجود الطليعة، حيث لا تجريب دون طليعة، فإن هذه النخبة تظل نسبية، وتنداح فى الاستجابة الطليعية العفوية إلى الأحلام المستقبلية للجماعة، أو إلى الرغبة الجماعية الحيوية، الكامنة أو المعلنة، المقموعة أو المتفجرة، فى اكتشاف الممكن والواعد والآتى.

ولكن العلاقة بين الطليعة التى تقوم بالتجريب والجماعة - الجمهور ليست علاقة تلازم شرطى فى الانفاق بالضرورة، وليست علاقة تجارب فى الغالب، فالأقرب إلى الواقع التاريخى أن تبدأ الطليعة من الرفض للخطابات السائدة التى هى تمثيلات رمزية (وتوجيهات) للممارسات الفعلية للجماعة - الجمهور، على أمل أن تتسع دائرة الرفض، وتتقلل عدواها النقضية من الطليعة الهامشية (المنبوذة فى الغالب، والمنظور إليها فى ربة عادة) إلى قطاعات أوسع فى المركز، لكى يتحقق الهدف من التجريب. هذا التعارض الحتمى (الذى كشف بعض أبعاده الدالة إرنست فيشر فى كتابه المهم عن الفن ضد الإيديولوجيا) هو المجهلى المعاصر للتعارض القديم بين الطليعة والجمهور، أو بين العامة والخاصة، سواء فى تراثنا القديم والحديث أو تراث غيرنا أو فى حياتنا المعاصرة على السواء، حيث العامة مؤدوجة السلوك والاستجابة بواسطة هذه الخطابات، على نحو يمدى بها إلى انفعال عدوانى أو فعل قمى تقتصره ضد الفعل الطليعى للتجريب. والأمثلة دالة على التعارض بين الطليعة والجمهور فى التراث العالمى للتجريب، وتوازئها الأمثلة التى يتحول فيها التعارض إلى فعل قمى، على نحو ما حدث فى تراثنا الممتد، ابتداء من العامة التى ظلت تقذف بيت ابن جرير الطبرى المفسر الجليل بالحجارة إلى أن غطت الحجارة البيت، لأنه أفنى بأولوية العقل على النقل، مروراً بما عاناه قاسم أمين بسبب ما كتبه عن «تحرير المرأة» و«المرأة الجديدة»، وليس انتهاء بما حدث لنجيب محفوظ من أحد أولاد حارثنا بسبب كتابته «أولاد حارثنا».

ولم يكن من قبيل المصادفة أن يشتق المعنى الإبداعى الحديث لكلمة الطليعة (avant - Garde) من الحرب، وأن تتحول أولى (طليعة) الفرق المتقدمة فى جبهة القتال إلى أولى (طليعة) الفرق المتقدمة فى جبهة الفن، وذلك فى العملية اللغوية للمجاز الذى يستبدل بالدلالة على الأصل الحسى الدلالة على الأشباه واللوازم المعنوية. هكذا انقلبت الطليعة الحربية التى هى أول من يواجه الخطر إلى الطليعة الفنية التى هى أول من يواجه الخطر فى مستويات موازية، وانتقلت المبادرة الأولى للفعل العسكرى من ساحة القتال إلى المبادرات العفوية للفعل التجريبى فى ساحة الفنون والآداب، وأصبحت كلمة «الطليعة» ملازمة

للحركات الإبداعية التجريبية منذ القرن التاسع عشر في فرنسا. صحيح أن دلالة الكلمة اتسعت بعد ذلك، واقتترنت بنزعة الحدائثة بوجه عام، منذ أواخر القرن التاسع عشر وأوائل القرن العشرين، ولكن بقي التعارض بين الطليعة والجمهور، وبرز على نحو خاص حين كتب كليمنت جرينبرج مقاله التأسيسي (عام ١٩٣٩) عن الطليعة والحوشية Kitsch، مبرزاً بين الإبداعات القصصية المستفزة لنزعة الحدائثة، تلك التي نبذتها طليعة هامشية متمردة، والتنتاج المبذول السوقي الذي يخاطب غرائز جمهور البرجوازية ونزعاته المتذبذبة.

وكان مقال جرينبرج نتاج المناخ اليساري للثلاثينيات، المناخ الذي تعدّل بعد ذلك بما أفضى إلى التمييز الأحدث بين الطليعة والحدائثة، على نحو ما نرى في كتابات بيتر برجر وأندرياس هوسين اللذين قرنا الحدائثة (الأوروبية) بنزعة جمالية ذاتية خالصة، لاثثير فيها أعمال الفن إلا إلى نفسها، مقابل الطليعة التي تسعى إلى إزالة الحواجز بين الفن والحياة، وذلك بإدماج عناصر من الثقافة الشعبية في فعل التجريب، أو تعزيز برامج سياسية للييسار. وكان التأكيد السياسي الصريح الذي انطوى عليه معنى الطليعة موازياً لأشهر غسل لافقة، جمعت بين تجريب الطليعة وحركات الطبقة العاملة، على نحو ما حدث في الحركة السريالية الفرنسية أو الحركة التشييدية الروسية. ولكن أشهر العمل قصيرة العمر دائماً، سرعان ماتنتهى ليبدأ التعارض بين الأطراف، حيث لايفارق فعل التجريب توتره الذي يضعه، دائماً، موضع النقيض من الإيديولوجيا السائدة وخطابها المهيمن على الجمهور المتلقى.

وإذا كان هذا الوضع المناقض هو الذي يحدد الأساس المعرفي لفعل التجريب، ويحدد دوافعه المتعددة على السواء، فإنه هو الذي يسم التجريب بالنزعة المستقبلية دائماً، ويوقع فعل التجريب في الزمن المتحول صوب المستقبل، مؤكداً النظرة التي لا تقبل الماضي بوصفه إطاراً مرجعياً للحاضر، ولا تقبل من عناصر الحاضر إلا ما ينطوى على إمكان من الإمكانيات الواعدة بالمستقبل. وإذا كان التجريب يتحرك، معرفياً، بدافع الرغبة في اكتشاف الممكن، وإدراك المحتمل في حركة الأشياء والظواهر والمواقف والأفكار، فإن الممكن والمحتمل يقعان في الزمن الآتي لمستقبل الفعل، وليس الزمن الماضي الذي يبدأ منه الفعل. إن كل فعل من أفعال التجريب وتر مشدود بين قطبين، هما الحاضر الذي يسعى إلى التخلص من ماضيه، والمستقبل الذي تتطلع إليه العناصر الواعدة في الحاضر. وحركة الزمن الواقعة على مدى توتر هذا التوتر حركة متجهة إلى الأمام دائماً وأبداً، كأنها حركة السهم الذي يقذفه التوتر المشدود بين طرفي القوس إلى الأمام لا إلى الخلف، أو كأنها العين التي تبصر ما يقع أمامها لا ما يقع وراءها.

وإذا كان الوعي الضدى هو الوعي الذي يبنى به فعل التجريب في حركته المستقبلية، حيث المسألة الدائمة التي تخمر الحاضر من الأمرار التي تشده إلى الماضي، وتستبدل بما وقع احتمال ما يمكن أن يقع، فإن جذربة هذا الوعي هي التي تحدد مدى قدرة الفعل على استشراف العهد الآتى معرفياً، والإلحاح

عليه بما يضع سؤال المستقبل نفسه موضع الصدارة في علاقات الثقافة الوطنية القومية، سواء من منظور علاقاتها بمكوناتها الذاتية، أو من منظور علاقاتها بمكونات غيرها من الثقافات. إن أفق التحرر الذي يترتب على هذا الوعي الضدى ينطوى على إمكان التخلص من عقد الماضي، وما يقترب بها من نزعة تشبثية (فيثسية) لانفراق عصرها بعينه، بوصفه العصر الذهبي الذي يعود إليه الزمان، في نهاية كل دورة من دوراته الأزلية التي لا تتجه إلى الأمام إلا لتمدود إلى الوراء. وفي الوقت نفسه، ينطوى هذا الأفق على إمكان التخلص من وجه مغاير، مواز لعقد الماضي ومصاحب لها، لكن على مستوى العلاقة بالآخر. أعني أن هذا الأفق يلازمه إمكان التخلص من عقدة النقص إزاء الآخر والشعور بالدونية في مواجهته، ويتحول بالأنا الوطنية القومية من موقف التابع إلى موقف المستقل، وبالثقافة من موقع المتلقى السلبي إلى موقع المشارك الإيجابي.

وحين يحرر هذا الأفق الثقافة الوطنية القومية من عقد النقص الأساسية، بخاصة عقدتي الاتباع والتبعية، فإنه يؤكد ثقته بنفسها وتطلعها إلى مستقبلها. وبالقدر الذي تتجذر به هذه الثقة وهذا التطلع في الثقافة تتحدد قدرتها على الإبداع الذاتي والإضافة إلى الآخر الشبيه أو النقيض، المتقدم أو غير المتقدم، من منطق الحوار الذي ينتقل من احتفالية التجرب إلى احتفالية العلاقة بالآخر؛ حيث الشرط الوحيد هو نقض التراتب القمعي بين الأطراف، وإزالة الحواجز بين الأعراق والأجناس، وتأكيد التعددية التي تقوم على تكافؤ الأطراف والتفاعل الأخلاقي بينها.

ويكتمل هذا الأفق التحرري بتحقيق أمور عدة على مستوى الثقافة الوطنية القومية ومن منظورها؛ أولها وأهمها التخلص من منطق رد الفعل الذي كان «لازمة» من لوازم خطاب الكولونيالية القديم؛ ذلك الخطاب الذي انعكست آلياته على ثقافته، كما تنعكس الموضوعات على سطح المرأة، فيتكرر الأصل على نحو معكوس دون مغايرة أو مناقضة جذرية. ولا تزال تجليات هذا المنطق القديم باقية، متعددة، ينيحها خطاب إيديولوجي يعلن تحرير الثقافة الوطنية القومية في الظاهر، مع أن آلياته تعمل على إبقائها في حال من التبعية لا الاستقلال. ويرجع ذلك إلى أن هذا الخطاب (التابع) لا يجاوز رد الفعل الآلي الذي يصاحبه نزوع قطعي، حدى، في كل المستويات المعرفية. وينبى على استجابة دفاعية عصبانية، تتأسس بنقيضها، وتشكل في آليات هي صورة منعكسة من الآليات المعادية، لا تفارق حدودها أو تراتب أولوياتها، على نحو يحيلها إلى تحقيق للهدف منها، وهو تجسيد الحضور المعرفي لتشكلات الخطاب الكولونيالي، وإشاعة مبرراته المضمنة التي لا تفارق منطق الحدة والتراتب القمعي.

وأنصور أن خطاب ما بعد الكولونيالية قد تأسس بوصفه وضماً معرفياً مناقضاً لهذا الخطاب. ومجاوزاً له وكاشفاً بتشكلاته عن الآليات التي ينطوى عليها خطاب الكولونيالية القديم والجديد، بواسطة عمليات تفكيك، وأساليب نقض، لا تفارق الهدف الذي يؤسسه الوعي الضدى للتجرب في النهاية. والفارق بين

كتاب مثل «الاستغراب» لحسن حنفى وكتاب مثل «الثقافة والإمبريالية» لإدوارد سعيد، هو الفارق بين التجليات المعاصرة لخطاب التبعية الذى يزعم التحرر من السيد (ولكن من داخل طوق السيد نفسه)، وخطاب الوعى المستقل الذى يسعى إلى تحرير التابع جذرياً، سواء على مستوى وعيه الذاتى الذى يتحول إلى وعى يقبل المسألة، أو على مستوى وعيه بالآخر الذى يصبح موضوعاً للتفكيك أو النقص. إنه الفارق بين الخطاب الذى يعيد إنتاج نقيضه (فى عصاب الاستجابة التى يشكلها قمع الرغبة الذى ينتج صحبات ثار عنصرية وممارسات خطابية إيديولوجية من قبيل: أنا لست آخر، إذن فأنا موجود) والخطاب المضاد الذى يعنى نفسه وعياً نقدياً، فى الوقت الذى يعنى نظيره (الذى يمكن أن ينطوى على الشبيه والنقيض، والذى يمكن أن يتداخل أو يتخارج مع الذات فى هذا المستوى أو ذاك) وعياً يفككه إلى مكوناته المتعددة المتصارعة.

وذلك هو السر فى الصلة التى تصل بعض تشكيلات خطاب ما بعد الكولونيالية بأفكار ميشيل فوكو عن التلازم بين المعرفة والقوة، على نحو ما نرى فى كتابات إدوارد سعيد الفلسطينى، سواء فى كتابه عن «الاستشراق» (١٩٧٨) أو «الثقافة والإمبريالية» (١٩٩٣) أو «تمثيلات المثقف» (١٩٩٤). وتلك هى الصلة نفسها التى تقرر بعض التشكيلات الأخرى لخطاب ما بعد الكولونيالية بأفكار التفكيك التى تؤسس نظرية جديدة إلى الوعى الضدى للتجريب، خصوصاً أفكار الفيلسوف الفرنسى الجزائرى الأصل جاك ديريدها عن نقض التراث، أو تدمير مركزية اللوجوس، أو إطلاق سراح الدال الذى لا يعقله مركزاً أو الذات المزاحة عن المركز، وهى الأفكار التى تركت تأثيرها اللافت فى كتابات جاباترى سبيفاك الهندية الأصل، سواء فى تقديمها لترجمتها الإنجليزية التأسيسية لكتاب ديريدها «عن الكتابة» (١٩٧٧) أو مؤلفاتها المتشعبة: «فى عوالم أخرى» (١٩٨٨) و«ناقد ما بعد الكولونيالية» (١٩٩٠) و«خارجاً فى ما كينة التعليم» (١٩٩٣). وإدوارد سعيد مثل جاباترى سبيفاك فى الانتماء إلى العالم الثالث، شأنهما فى ذلك شأن سمير أمين وهومى بابا وإعجاز أحمد، وغيرهم من أبناء العالم التابع الذين يؤسسون لاستقلاله الجذرى، ضمن معرفة جديدة بالآخر، تقوم على وعى نقدى - نقضى مغاير بالأنما الوطنية القومية والآخر على السواء.

والصلة بين هذه المعرفة الجديدة والممارسات المتعددة لفعل التجريب الأول فى العالم الثالث، أو الممارسات التى تقوم بها الأقليات الهامشية التى عانت طويلاً من القمع فى العالم الأول، صلة وثيقة تؤكد اتساع الأفق المتحرر للتجريب، وتعدد ممارساته، فى موازاة خطاب جديد يؤسس له، من حيث هو فعل الوعى المستقبلى بالأنما والآخر. ومن هذا المنظور، نستطيع فهم الدوائر المتزايدة للمحديث عن السياسات الثقافية فى عالم ما بعد الحداثة، حيث يقترن المناخ الواعد للتعددية بتعربة وتفكيك الخطابات السائدة للطبقة والهوية الجنسية والنزعات العرقية، بما ينعكس على التوجهات التعليمية لما بعد الحداثة فى العالم الغربى فى السنوات الأخيرة، ويتجلى فى التجريب الإبداعى عمومًا والمسرحى خصوصاً. وذلك أمر يمكن

أن نرى أصداءه النظرية فى الكتابات الأخيرة لأمثال جليف جورون عن تعدد الأجناس والأعراق فى الإبداع الطليعى لما بعد الحداثة، وباز كيرشو عن المسرح الراديكالى المعاصر والتدخل الثقافى، كما نراه فى المجلات الجديدة التى صدرت حديثاً فى هذا السياق، مثل مجلة «النص الثالث» التى يبرز من كتابها رشيد عربان وجين فيشر وغيرهما من المهتمين بقضايا التعددية العرقية.

وفى هذا السياق نفسه، نستطيع فهم الدوائر المتزايدة للحوار الخلاق الذى أناره، على سبيل المثال، إعداد بيتر بروك الدرامى للملحمة الهندية «المهابهاراتا» بالاشتراك مع جان كلود كارييه، بعد أن أعد «مؤتمر الطير» عن النص القديم للشاعر الفارسى فرید الدين العطار، أو الذى يثيره مسرح المهاجرين الذى ناقشه المسرحى الهندى رستم باهاروشا فى كتابه عن «المسرح والعالم» الذى يتناول قضية الأداء من زاوية علاقتها بالجوانب السياسية للثقافة. وأخيراً وليس آخراً الأصداء المتعددة المتجاوبة للتجارب المسرحية للهامشيين فى المجتمعات المتقدمة، بوصفها وسائل احتجاج سياسى، هى نوع من الاستمرار العفوى لما أطلق عليه من قبل اسم «مسرح المقموعين».

وإذا دل هذا الحوار المتزايد على شىء، فإنما يدل على أن الآخر التقليدى قد تعدلت صورته وتنوعت على نحو يفرض إدراكاً مغايراً، وأن التعارض الحدى بين الآخر العدو والآخر الصديق، وهو التعارض الذى لازم مرحلة الحرب الباردة والاستقطاب الدولى بين القوتين العظميين، قد تحوّل إلى تعارضات وتوازيات أكثر تعقيداً. وإذا يؤكد الحوار المتزايد الذى يفرضه مناخ التعددية العالمية الأفق المتحرر للتجريب فى عالم متغير، تحول إلى قرية كونية صغيرة، فإن هذا الأفق يفرض علينا الإسهام فى دوائره التى لا يتوقف اتساعها ليشمل كل الأطراف. وبمعنى ذلك أن حوارنا مع الآخر لا ينبغى أن يقتصر على طرف دون غيره، حتى لانفع فى أسر المركزية الأوروبية أو مركزية أى مركز مرة أخرى. ولا مفر من الاتساع بالحوار ليشمل المراكز والهوامش، وأن يتأكد منظوره النقدى بالقدر الذى يفرض مكانة متميزة لتجارب العالم الثالث الطليعية من ناحية، والتجارب الهامشية فى العالم الأول من ناحية ثانية.

أما تجارب العالم الثالث الطليعية، فهى تمثل الوجه الآخر، أو الوجه الموازى للثقافة الوطنية القومية من منظورها العربى، لأن هذه التجارب لا تختلف نوعياً عن تجاربنا الطليعية العربية، فى الدوافع والتحديات، الهامشية والنبد، الضحايا والشهداء، نتيجة انتمائها إلى كيان متشابه فى علاقات المعرفة والقوة. ويقينى أن الإلحاح على إضافة هذه التجارب إلى دائرة حوارنا، فى التجريب المسرحى وغيره، يعنى حضور عنصر من العناصر التى تؤكد الخصوصية والاستقلال فى العلاقة بالأوجه المغايرة للآخر الذى تمثله تجارب العالم المتقدم.

ولا معنى ذلك، فى النهاية، أن نستبدل تراثنا جديداً بتراتب قديم، أو نستبدل بتجارب العالم الأول تجارب العالم الثالث، فذلك نوع جديد من المركزية التى نختبرها منها معرفة التجريب. وإذا كان للحوار مع مراكز العالم الثالث وهوامشه مجالاته وأهميته، على مستوى المشابهة والمخالفة، فإن الحوار مع مراكز العالم

الأول وهو امتد له مجالاته التي لا تقل أهمية، خصوصاً من منظور الثورة الهائلة التي تقع حولنا في تكنولوجيا الاتصالات، في كل قطر من أقطار القرية الكونية الصغيرة التي أصبحنا نعيش فيها، ونسميها عالم ما بعد الحداثة.

- ٣ -

هذا العالم الجديد المتغير الذي نعيش فيه أو الذي نسميه عالم ما بعد الحداثة يفرض تحدياته المادية والفكرية والشعورية والفنية على فعل التجريب، ويضع هذا الفعل في مواجهة أسئلة لم يمهدها أسئلة تتحول إلى حوافز وبواث وإشكاليات جديدة. وتتعلم هذه الأسئلة بتقنيات الإنتاج والتنفيذ والأداء وعلاقات الملاحظة وأساليب التوصيل غير التقليدية، حيث تغلغل التكنولوجيا الصناعية المتقدمة وتقنيات الاتصال المعاصرة في كل شيء، وفرضت نفسها بما يجاوز الصورة التي تخيلها فالتر بنيامين لعصر الاستنساخ الصناعي، ذلك الذي تختفي فيه الهالة المتفردة للأعمال الفنية، حين تتحول إلى مستنسخ تتداوله ملايين الأعين والأيدي. وما نحن نشهد الشيء نفسه في العرض المسرحي الذي يمكن أن ننسخه الآلة بالملايين في شرائط فيديو تخرق حدود الأقطار والأعراق واللغات، وبراهم المشاهد في اللحظة التي يختارها وبالكيفية التي يريدها وفي المكان الذي يؤثره. أضف إلى ذلك التحدي الجديد الذي يفرضه ذلك الصندوق الأسود: التلفزيون الذي أحواله الأقمار الصناعية وثورة الاتصالات العالمية إلى جهاز كوني يسهل في تحويل العالم إلى قرية كونية صغيرة، ويضع المشاهد الذي انتزعه من قاعات المسرح والسينما موضع المتلقى الكوني لكل ما يقع في العالم من حوله في اللحظة التي يقع فيها. وغير بعيد عن ذلك التقنيات التكنولوجية التي لا تكف عن التقدم في عصر ما بعد الصناعة، بكل الإمكانيات المذهلة التي تتيحها لفعل التجريب في كل المستويات الخاصة بعلاقات إنتاج العرض واستقباله. وذلك وضع يصل العام بالخاص في خصوصية جديدة تلازم فعل التجريب، في حركته الحالية، على مستوى الثقافات المحلية أو الوطنية أو القومية. وتوازي التحولات الجذرية التي نشهدها في تكنولوجيا الاتصالات تحولات ملازمة في علاقات الأفكار والمفاهيم والنظريات، حيث تتساقط الحواجز التقليدية بين القوى والكتل والأحلاف والقوميات والأقطار، وتتخلق نزع كوكبية جديدة، ذات تجليات متعددة، وأهداف متباينة، تتحدث عن عالم واحد وإنسانية جديدة واعدة.

ولكن يلفت الانتباه، من منظور هذه الخصوصية الجديدة، أنه بالقدر الذي تتصاعد به النزعة الكوكبية مباشرة بعالم جديد ينطوي على معاني التعددية في وحدته الكونية، والقدر الذي يزايد به الحضور الجديد للتطلع الإنساني الذي يصل الأجناس والأعراق والأوطان في حوار خلاق، عماده التسامح الذي يبنى بقيمتي الحرية والمساواة، تتصاعد نزعات عرقية انعرالية مضادة، هي رد فعل للنزعة الكوكبية وآلية دفاعية في مواجهتها. وفي الوقت نفسه، يزايد الحضور العدواني لنزعات أصولية ملازمة، تستبدل

التعصب بالتسامح، والتمييز بالمساواة، ووحدة الإجماع بوحدة التعدد والتنوع، كما تستبدل بالديكتاتورية السياسية للأنظمة المدنية (أو شبه المدنية) السائدة في العالم الثالث ديكتاتورية جديدة، تبرّر نفسها بتأويل ديني، تخيلاً بدولة تملأ الأرض عدلاً بعد أن ملئت جوراً.

ونجد هذه النزعات ما يدعمها في الثقافات التقليدية للعالم الثالث، حيث الاتباع الفكرى هو الوجه الآخر من التبعية السياسية الاقتصادية، والنقل عن المصدر الأعلى هو الفعل الملازم لتنزيه الحاكم، والتعصب الاجتماعي الدينى هو المعنى الملازم لغرض الإجماع السياسى، ورفض الآخر الثقافى هو النتيجة الطبيعية لغياب التعددية، وتقديس الماضى المطلق هو البعد الزمنى للمعرفة البطورية . وبالقدر نفسه، يجد التخيل الإيديولوجى الذى ينطوى عليه خطاب هذه النزعات ما يبرره، على المستوى التخيلى ذاته، فى الأزمات الاقتصادية التى تطحن الكثير من دول العالم الثالث، والفساد السياسى المتغلغل فى أنظمتها التى تقاوم كل محاولة لإصلاحها.

وما نراه فى عالمنا العربى من نزعات التعصب والتطرف، وعمليات الإرهاب التى تستتر باسم الدين، والعنف القمى الذى يصاحب الدعوة إلى الدولة الدينية، والحديث عن التسامح دون ممارسته، والدعوة إلى التعددية دون الالتزام بأسس شروطها، والنفور من التغيير أو التخيير، ووصل الحدائق أو التحديث ببدعة الضلالة المفصية إلى النار، وأبوية البناء الاجتماعى، وعشائرية النظام السياسى، وغلبة النقل على العقل فى علاقات الإنتاج الثقافى، كلها تجليات عربية لخصوصية السياق الذى يتحرك فيه فعل التجريب فى العالم الثالث، سواء فى استجابته إلى أوضاعه المحلية، أو استجابته إلى الشروط العالمية التى لا يستطيع إلا أن يتأثر بها.

هذه التجليات، من حيث علاقتها بالخصوصية السياقية للتجريب فى العالم الثالث، هى التى دفعت بى إلى البدء بالسؤال الذى لا مفر من تكراره عن الأسباب التى تحول دون أن يصبح التجريب عنصراً تأسيسياً فى ثقافتنا المعاصرة بوجه عام، أو عنصراً تكوينياً من عناصر الحضور المسرحى العربى بوجه خاص. ولا مفر من تكرار الإجابة التى تشير إلى تضافر مجموعة من العوامل السياسية والاقتصادية والاجتماعية فى تأسيس أبنية ثقافية سائدة لوعى جمعى تقليدى محافظ أقرب إلى النقل منه إلى العقل، والاتباع منه إلى الإبداع، وأصيل إلى الإذعان لا التمرد، والسكون لا الحركة، وأقرب إلى محاكاة الماضى لا إلى صنع المستقبل، والرضى بالموجود القائم بدل مغامرة التجريب التى لا يعرف أحد إلى أين تفضى. هذا الوعى بصورته وبشيءه فى الوقت نفسه خطاب معرفى سائد فى مجالات الثقافة والتعليم والإعلام، أو كل ما نطلق عليه الأجهزة الإيديولوجية للدولة، تلك التى تقوم بتوصيل هذا الخطاب وتوزيعه، وتسهم فى إعادة إنتاجه بالقدر الذى تؤكد هيمنته بطرائقها التخيلية التى توهم بسلامته وصحة مدلولاته. وبسبب تضافر الدوال الاجتماعية والسياسية والاقتصادية والفكرية، فى هذا الخطاب المعرفى السائد، وتجاوله الذى يؤكد به كل

عنصر نظيره في البنية الشاملة للثقافة، وبسبب القوة المتزايدة التي تكتسبها الأجهزة الإيديولوجية للدولة بفضل الثورة الهائلة في تكنولوجيا الاتصال والتوصيل، فإن تأثير هذا الخطاب يزداد قوة ومراوغة، وشموله يزداد نفاذاً في مكونات الوعي الاجتماعي العام.

ويتضاعف تأثير هذا الخطاب ويتصاعد عنفه القومي في الوقت نفسه، بسبب ما نشهده حولنا من تشكل جماعات جديدة للضغط الاجتماعي السياسي، تتخلق في مواجهة الحكومات المدنية القائمة (أو شبه المدنية، أو التي تدعى أنها مدنية)، حيث تتولد مجموعات التطرف والإرهاب من هذه الجماعات الجديدة للقوة المضادة وحولها، تعبيراً عن الأزمات الطاحنة ورد فعل إزاءها، وتجسيدا للحضور القومي لعنف التعصب الذي يستبدل الخنجر بالكلمة والرصاصية بالفكرة والقنبلة بالرأى. وإذا كان التعصب هو السمة الغالبة على هذه الجماعات، في كل مجالات الفكر، فإن العداء للمجتمع المدني هو السمة الملزمة على المستوى السياسي الاجتماعي، حيث النفور من التسامح يوازي النفور من الدولة المدنية والعمل على تقويضها، سعياً إلى تأسيس دولة تسلطية جديدة باسم الدين هذه المرة. وحين يتبادل التعصب والعداء للمجتمع المدني الموقع والأثر، في الممارسة العملية لهذه الجماعات، يتولد العنف الذي لا يتجه إلى الدولة وحدها بل إلى الأفراد في الوقت نفسه، فإرضاء منطق القمى الذي لا يقبل المهادنة أو الحوار، ولا يعترف بالتسامح أو المغايرة، بادئاً من الكلمة التي تفضي إلى التصفية الفكرية، صاعداً إلى التصفية الجسدية بالخنجر أو السيف أو الرصاصية أو القنبلة.

هذا الحضور الجديد من العنف العاري يترك آثاره على الخطاب المعرفي السائد، ويسهم في توجيه مساره وتشكيل منطوقاته وحركة آلياته، فيزيده محافظة على ما هو عليه بالفعل، ويوسع من دائرة محرماته ونواحيه، ويضيف دوائر جديدة مرتبطة بممارساته اليومية، فيكتسب الخطاب المعرفي السائد نبرة أكثر حدة، ونزعة قطعية متزايدة، تقترب بملفوظات العنف الذي تؤسسه اللغة وتمارسه في الوقت نفسه. ونتيجة ذلك أنه بدل أن تتجه الممارسة الاجتماعية الثقافية للخطاب المعرفي السائد إلى الأمام، وتزداد توافقاً وقيم المجتمع المدني التي تبشر بها، وتتقبل المهادنة والهامشي والوعي الضدى في تسامح الراق، فإنها تتخذ مواقف دفاعية تنطوي على نوع من النكوص، وتجسد حالاً من أحوال رد الفعل العدواني المضاد، يساوى بواحه في القوة ويخالفها في الاتجاه، فتكتسب هذه الممارسة من عنف الجماعات الجديدة للضغط الاجتماعي السياسي الكثير من صفاتها وقيمها الملزمة.

ومن المفارقات اللافتة، في الوطن العربي الممتد من المحيط إلى الخليج، أن توزيع الثروة يحمل في موازاة الخطاب المعرفي السائد ويدعمه في حالات كثيرة. أحنى أن المفارقة العربية التي تتمثل في بلدان غنية ثقافياً وفقيرة اقتصادياً، والعكس، تؤدي إلى أن يفرض رأس المال السائد منطقاً الذي يصعب رفضه،

خصوصاً أن الثقافة عملية إنتاجية بمعنى أو آخر، وعلاقات إنتاجها وتطوير أدواته قرينة حركة رأس المال ومراكز كشافته. وفي الوقت نفسه، قرينه حركة المستهلك القادر على الشراء، والأقدر على فرض مطالبه وذوقه بوصفهما المطلب الطبيعي والذوق السائد. وقد أفضت هذه الحركة المزدوجة (لرأس المال والمستهلك) إلى تغيرات ملحوظة في علاقات الإنتاج الثقافي، وتجلى أثرها في التبدل اللافت على مستوى مراكز الإنتاج والتوزيع. واقتربت بحراك ديموجرافي لافت لتحولات العمالة (المثقفين) المنتجة للثقافة، في سميتها وراء الرزق الأكثر، ومن ثم الاستجابة بالإيجاب، في شروط الإنتاج الثقافي وعلاقاته، إلى ما تنطوي عليه وتؤكدده وتشيعه أشكال الخطاب السائدة في مناطق الشراء الأوفر. وكما توافقت هذه الأشكال مع الأبعاد التقليدية من الخطاب المعرفي السائد في الوطن العربي، وأسهمت في تأكيدها ودعمها لوسائل متعددة، فإنها أضافت إلى هذه الأبعاد تشكيلات مجانسة، موازية، انطوت على رموز ملزمة ونواة واجبة الاتباع، تضيف إلى مواصفات المكروه على مستوى علاقات إنتاج الثقافة واستقبالها.

هكذا، أصبح الخطاب المعرفي السائد أكثر حسماً في تحديد المحكمات والمتشابهات في دوائر الواجب والمستحسن والمباح والمكروه والمنوع، ما يقال وما لا يقال، ما يمكن النظر إليه وما يجب الكف عنه، وتعددت أدوات توصيل هذا الخطاب الذي ألفتناه بوصفه بعض وجودنا اليومي، فألفنا لوازمه ودواله. والنتيجة هي أننا أصبحنا نألف غياب التجريب في كل شيء بوصفه الأمر الطبيعي في حياتنا اليومية التي تكرر نفسها إلى ما لا نهاية، وفي ممارستنا السياسية والاجتماعية التي تنبنى على أولوية المركز، وأنشطتنا الثقافية التي تشغل نفسها بسؤال الماضي أكثر من سؤال المستقبل، ومؤسساتنا التعليمية والأكاديمية التي تجتر السالب من ماضيها وتختنق الواعد في حاضرها. وأصبحت دوال السائد والشائع والمألوف والمعتاد والمقبول والموروث والمنقول والمتواتر والمتعارف عليه والمجمع عليه والمرضى عنه هي المرتكزات الدلالية التي يلح عليها الخطاب، ويقوم بتحسينها في ترابطين تخيلية تبرزه بوصفها الأطر المرجعية المثلى لقيم المعرفة والأخلاق والفعل الاجتماعي السياسي الاقتصادي. ولا تقتصر هذه المرتكزات الدلالية على الكلمات المسموعة أو المقروءة أو المنظورة، وإنما تصلها بغيرها من علامات الصوت والنغمة والإيقاع، اللون واللوحة والصورة، الكتلة والفراغ والحركة، وكل ما يسهم في تثبيت ألفة الرضا بالمعتاد على أنها الوضع الأمثل، والنفور من مغامرة التجريب على أنه الوضع الطبيعي لحماية الذات من مخاطر المجهول.

ويمكن رصد آليات الإشاعة والاستيعاب والإقصاء والقمع التي يقوم بها هذا الخطاب في تأكيد غياب فعل التجريب والتغيير منه. وكما تهدف الآلية الأولى (الإشاعة) إلى تأكيد نقائص التجريب، فإنها تقتزن بعملية لغوية عمادها التحسين الدلالي، ذلك الذي تنتقل فيه عدوى الحسن بين الدوال بواسطة المجاورة اللغوية، على مستوى الإسناد النحوي أو الإضافة أو النعت أو الاتباع. أما الآلية الثانية للاستيعاب، فتعتمد على طرائق أكثر مراوغة، من منظور الحذف أو الذم بما يشبه المدح أو استبدال الصفات أو الإحالة

على نظير سابق، أو غير ذلك مما يخفف من أثر الدال المضاد، ويهون من شأنه ليقع مدلوله في دائرة المعتاد. أما الإقصاء فهو الآلية التي يستبعد بها الخطاب المضاد للتجريب كل ما هو مرغوب فيه أو محبوب في الحقل الدلالي للتجريب (سواء على المستوى الذاتي أو مستوى علاقته بغيره من الحقول المجاورة) من الممارسة المعتادة للتشكلات الخطابية في المجتمع. ويعنى ذلك استبدال نقائص فعل التجريب بدواله ولوازمه على مستوى الحضور، لتظل دلالات التجريب المقصاة نائية في علاقات الغياب التي لا تنطقها اللغة في حضورها الفيزيائي. ودليل ذلك ميسور في ممارستنا اللغوية اليومية، حيث دوال «المألوف» أو «المعتاد» تخطط بنا كالهواء الذي نتنفسه، ودوال «التجريب» لا تنجلي لنا إلا إذا فُتشنا عنها في علاقات الغياب من اللغة، على مستوى النقائص المقصوعة المغيبة من مدلولات المعارضات الثنائية التي يقصى فيها التقبض نقبضه. وتنفضي الآلية الأخيرة إلى القمع الذي تمارسه اللغة وتؤسسه في آن، حيث علاقات التقبض تقذف بمفعول التقبض إلى مزبلة الدلالات، بواسطة مراوغة المجاورة للأقبح أو التشبيه بالأشع أو الإضافة إلى الخفيف أو الإسناد إلى المحرم، فينفر متلقى الخطاب من المجاور للتقبض دلاليًا، ومن المشبه لبشاعة المشبه به، ومن المضاف للخوف من المضاف إليه، ومن المسند الذي يكتسب عدوى التحريم من المسند إليه (والعكس صحيح بالقدر نفسه).

وتعمل التشكلات الخطابية للثقافة السائدة بواسطة الماكينة المعقدة لهذه الآليات، على مستوى علاقتها بالأجهزة الإيديولوجية للدولة، وعلاقتها بالجماعات الجديدة الموازية، فتشيع اللوازم أو النواجج الدلالية التي تهدف إلى تثبيتها في مجال الممارسات اليومية في كل مجال، وذلك في فعلها الإيديولوجي الذي يهدف إلى حماية التقليد من مخاطرة الاجتهاد، والاتباع من مغامرة التجريب. والنتيجة المباشرة هي تقلص «خطاب التجريب» في اللغة والممارسة الاجتماعية، وحصاره بما يزيد اختزاله، فلا نسمع عن فنون والآداب بوصفه عنصراً حاضراً أو موجوداً مؤثراً، ولا نراه في كتابات مؤلفة لها صداها في العلوم الإنسانية والاجتماعية، أو في مترجمات تنابع ما يحدث للأشياء والنظائر في كل مكان، ولا ندركه من حيث هو حدث أو أحداث مؤثرة متكررة، أو نرى نماذجها في وسائل الإعلام، ولا نشعر به لازمة من لوازم العلوم الطبيعية في المصنع أو العمل أو المؤسسة البحثية، ولا نتخيله مقبولاً في الجامعة أو المؤسسة الأكاديمية التي ننظر إليه في ريبة (ولنتذكر، في سياق الجامعة والمؤسسة البحثية العامة، ما حدث لطفه حسين وعلى عبدالرازق ومحمد أحمد خلف الله ونصر حامد أبو زيد، على سبيل المثال لا الحصر)، وأخيراً لا نعود على التجريب أو نألف فعله أو نتعامل معه بوصفه بعض وجودنا اليومي أو ممارستنا الحياتية.

وكما يقترن فعل التقليل الذي تقوم به التشكلات الخطابية السائدة بغياب أثر فعل التجريب في اللغة والممارسة الاجتماعية اليومية، تقترن المحاصرة بلوازم قمعية، تنتقل من العنف الذي تمارسه اللغة وتؤسسه إلى العنف الذي يمارسه الأفراد نتيجة هذا التأسيس. ويحدث ذلك حين تقوم الملفوظات اللغوية أو العلامات المثيرة المقتربة بها في التشكلات الخطابية بتعدية الأفراد (المستجيبين إلى ما فيها من تحييل

إيدوبولوجي) إلى انفعال يؤدي إلى اقتراف الفعل الذي يقع على الشخص أو الموضوع أو الموقف أو الحدث الذي قدضت به الآليات الخطابية إلى مزبلة الدلالات بالمعنى السياسي أو الاجتماعي أو الديني. أفعال العنف هذه هي التجسيد الفعلي العملي المادي لأفعال العنف الرمزية التي تمارسها اللغة، في هذا السياق من الآليات القمعية للتشكلات الخطابية. وما يقوم به الأفراد، في هذه الحالة، هو نقل الفعل من مستوى الرمز اللغوي للتشكلات اللغوية إلى مستوى الواقع الفعلي للحياة في المجتمع.

ويعني ذلك استبدال الخنجر بالكلمة والرصاصة بالجملة والقنبلة بالفقرة، وترجمة الدال اللغوي إلى مدلول مادي، هو استجابة للانفعال الذي يثيره الدال على مستوى النزوع الذي يفضي إلى سلوك. والمسافة بين قمع اللغة وإرهاب الواقع هي المسافة بين طرفي متصل العنف نفسه الذي يبدأ بالتحفيز ولا ينتهي بالتنفيذ، فالمدلول في هذا المتصل سرعان ما يتحول إلى دال يبحث عن مدلول ثان، ويفضي العنف المادي إلى عنف يليه، ويتحول ممارس العنف (الإرهابي) إلى نموذج يحذيه غيره، فيتعدد حضوره الذي يتولد به غيره، كما يتولد من المدلول دال ومن الدال مدلول، في حركة لا تكف عن الفعل، ما ظل المولد فاعلاً، وما ظلت ماكنة الآليات لا تكف عن التزود بالطاقة. ويؤكد ذلك أن الأثر القمعي الذي تخلقه هذه الماكينة لا ينحصر في الحقول الدلالية التي تشير إليها الدوال مباشرة، على سبيل التحريم أو التكفير، في الدوائر الثلاثية التقليدية للدين والجنس والسياسة، وإنما يجاوزها إلى كل الحقول الممكنة، المهاجرة أو غير المهاجرة، فالأثر القمعي لهذه الماكينة الجهنمية يقع على الدوافع الإنسانية للإبداع بالدرجة الأولى، أعني تلك الدوافع التي يتولد منها كل ابتكار (أو تجريب) إنساني في إمكانه الشامل الذي لا يحده (أو يمنعه) سوى هذا الأثر القمعي.

وليس من الضروري أن نقدم الكثير من الأمثلة على القلازم بين طرفي متصل العنف الملازم لهذه الماكينة الجهنمية، حسب الإشارة إلى علاقة السببية المباشرة بين كثافة الآلية القمعية التي أكدتها التشكلات الخطابية، في تصاعدها العدائي إزاء ما كتبه أو قاله فرج فودة واغتياله الذي كان استجابة إلى هذا التصاعد. وتكرار الإشارة لازم إلى ما اقترفه نجيب محفوظ في الكتابة، لارتباطه المباشر بفعل التجريب الإبداعي في الأدب، حيث أنفض التصاعد القمعي للآلية نفسها إلى محاولة اغتياله بخنجر صدئ لأحد أولاد حارثنا بسبب تجريبية الكتابة في «أولاد حارثنا». وفي الدائرة الضيقة للمسرح، هناك مسلسل العنف القمعي الذي لم ينته باغتيال عبدالقادر علولة، أحد رموز التجريب المسرحي العربي الواعدة.

وليس من المصادفة أن يكون بين ضحايا هذا العنف القاتل مبدع المسرح التجريبي، فالمسرح هو الحضور المادي المناقض للقمع، والتجريب هو الفعل الإبداعي للوعي الضدي الذي يتجسد بالتعددية والمغايرة وصراع الاختلاف. وليس من المصادفة، في الوقت نفسه، في السياق الملازم للآلية القمعية، أن تتكرر ظاهرة المبدع المسرحي الذي يغترب عن وطنه، ليجد مساحة هامشية أكثر اتساعاً لإبداعه في قطر عربي آخر، أو بهجر الأقطار العربية كلها إلى غيرها ليدع ما يريد. وتلك ظاهرة متكررة في كل أنواع

الإبداع، إلى الحد الذي أصبح يبرز الحديث عن مهاجر عربية جديدة، أكثر عدداً وتنوعاً، تنتشر في بعض الأقطار العربية فراراً من بعضها الآخر، وتنتشر في كل أقطار العالم فراراً من كل الأقطار العربية. وتأمل أقران علولة من مبدعي الجزائر الذين فرض عليهم القمع الأصولي العيش خارج قطريهم. وتأمل مجموعات العراقيين الذين أطاح بهم القمع السياسي إلى عواصم أخرى أكثر تسامحاً من بغداد التي فارقها التسامح، والتي أتحفنا نظامها أخيراً بإسقاط الجنسية العراقية (وهل يملك ١٩) عن عبدالوهاب البياتي ومحمد مهدي الجواهري. وأضيف إلى هؤلاء وهؤلاء غيرهم من العرب الموزعين في المهاجر المعاصرة، لمفترب الإبداع الحالي في أرجاء المعمورة الإنسانية.

أذكر أن ميشيل فوكو قال ذات مرة إن القوة في كل مكان. وتلك عبارة يمكن أن نقوم بتعديلها، ونستبدل بها ما هو أدل على حال المشهد العربي المعاصر، فنقول إن القمع في كل مكان، وأنه يتزايد ولا يتناقص، ويتحرك في حركة مضادة لحركة الدعوة إلى التعددية وحق الاختلاف، وفي حركة معاكسة لاتجاه الحركة التي يسير فيها العالم كله، في سعيه إلى تأكيد نزعة إنسانية واعدة تقوم على مبدأ التسامح.

رئيس التحرير





مفهوم العرض المسرحى فى ضوء التجريب المعاصر

مصطفى منصور *

١ - مقدمة:

مازال العرض المسرحى فى حاجة ماسة إلى نظرية شاملة تستقرئ أشكال المسرح المعاصر. وتلك النظرية ينبغي أن يتأسس عليها التجريب المسرحى. ويمكن لكل مهتم أو متخصص فى مجال الفنون المسرحية أن يتبين تلك الحاجة؛ فعلى الرغم من وجود عدد كبير من الإسهامات النظرية والعملية التى تطرقت للعرض المسرحى؛ فإن هذه الإسهامات كلها، على تباينها وتنوعها وكثرتها، لا تصوغ نظرية مسرحية تتناسب وعصرنا الحالى، الذى اختلطت فيه المفاهيم وتباينت فيه التصورات فيما يختص بالعرض المسرحى.

ولقد لاحظ هذا الوضع «فان كيبسترن» Van Kesteren فى دراسته «نحو نظرية للعرض المسرحى وتاريخه» التى أرجع فيها ذلك الوضع «إلى أن البحث المسرحى نفسه لا يملك التنظيم الكامل والبروجرام البحثى الثابت»^(١).

* أستاذ الدراما بمعهد الفنون المسرحية بالقاهرة

وقد ترجع أزمة النظرية المسرحية إلى تخلف كل من النقد والبحث المسرحيين عن مواكبة العروض المسرحية - فى تنوعها واختلاف أساليبها - التى غبرت الكثير من المفاهيم التقليدية للعرض المسرحى؛ تلك المفاهيم التى تنتمى فى مجملها للقرن التاسع عشر.

ولعل أهم هذه المفاهيم - التى يتضح فيها قصور النقد - هو النظر إلى المسرح على أنه نص أو كلمة، مع تجاهل تام لإمكانات الصورة المسرحية وفعالية عناصرها فى صنع العرض المسرحى.

وقد ظهر قصور هذا المفهوم لدى كثيرين من النقاد والباحثين المسرحيين فى مصر والعالم العربى عند متابعتهم وقائع المهرجان الدولى للمسرح التجريبى بالقاهرة. وفى الوقت نفسه ظهر اتجاه آخر مضاد لهذا المفهوم؛ بمجد العروض المسرحية التى تخلو من الكلام وتعتمد على الصورة المرئية والتشكيل غير التقليدى للفراغ «السينوجرافيا»؛ دون تملك القدرة على تحليل

هذه العروض؛ وذلك إما باستخدام مناهج نقدية معاصرة مثل «البنوية» أو «السيمولوجي» بطريقة هامشية أو باستخدام مناهج نقدية تقليدية.

وفي الحالتين، لا يستطيع الناقد الكشف عن هذه النوعية من العروض.

لقد كشف لنا كل هذا عن أزمة نقدية في التعامل مع العرض المسرحي، وهذا يعود إلى الفصل التعسفي بين العناصر السمعية والعناصر المرئية في ذلك العرض. وهذه الأزمة تعود بالدرجة الأولى إلى أزمة عدم وجود نظرية للعرض المسرحي. لهذا، تسعى هذه الدراسة إلى محاولة وضع مفهوم للعرض المسرحي بوصفه إسهاما في محاولة وضع هذه النظرية.

٢ - تاريخ المسرح بتكلم

عرف الإنسان في مختلف بقاع الأرض، وطوال تاريخ البشرية، كيف يعرض تجربته الخاصة أو تجربة غيره من خلال التصوير أو التجسيد باستخدام وسائل تعبير مختلفة - كالإشارة والإيماء والصوت والكلمة - يفهمها إنسان آخر، ويحدث التواصل في لحظة زمنية ومكان واحد يجمع بين المرسل أو المؤدى، والمستقبل أو الجمهور أو المتفرج.

هذه العملية التواصلية التي يتم التفاعل فيها بين المؤدى والجمهور أو المتفرج، تصدق على العرض المسرحي في مختلف صوره وأشكاله.

وقد اختلفت صور العرض المسرحي وأشكاله من مجتمع إلى آخر تبعا لتغير ظروف كل مجتمع ومواصفاته، وأيضا تبعا للتطور التاريخي الذي وصل إليه كل مجتمع. لهذا، نجد أن شكل العرض المسرحي في مجتمعات ما قبل التاريخ يختلف عنه في المجتمعات التي قامت بعد التاريخ والكتابة.

إن صور مجتمعات ما قبل التاريخ ما زالت توجد في عالمنا المعاصر في كثير من المناطق في العالم في أفريقيا

واستراليا. ومن أهم سمات هذه المجتمعات؛ الجماعية والقبلية والاندماج الفرد في الجماعة، ومثل الدين فيها الصيغة الأساسية التي تصبغ البنية الاجتماعية وأنشطة الإنسان. في هذه المجتمعات؛

«تمثل الدراما الشعائرية (...) واسطة ثقافية شاملة للتعبير الجماعي والفردى في المراحل الحرجة من دورة الحياة الاجتماعية والشخصية التي تفرضها البيئة الطبيعية أو تحددها الثقافة. ويندمج في هذا النوع من الاحتفالات كل من الفن والدين والحياة اليومية، وتتجدد المعاني الثقافية وتخلق من جديد على مسرح يسع المجتمع كله»^(٢).

إنها دراما تقدم في طقس شعائري احتفالي، ويعتمد المؤدون - سواء كانوا كهنة أو سحرة أو مندوبين عن الجماعة - على الحركة والإشارة والإيماء والصوت بصورة أساسية وعلى الكلمات بصورة ثانوية. وهذا ما يمكن تسميته عرضا مسرحيا مادته اللغة الحية المجسدة من خلال الجسد، ولعل أقرب صورة إلى هذا العرض تتمثل في الرقصات الهندية أو الأفريقية. كانت اللغة - كما يقول هيردر؛

«تملك لغة حية. كان فهرست الحركات الواسع ينظم، بهذا المعنى، الإيقاع والحدود التي تتضمن الكلمات المحكية، وكان غنى معاني المفردات الضخم يقوم مقام القاعدة اللغوية»^(٣).

من هنا، نجد أن العناصر المرئية في تفاعلها مع العناصر السمعية لعبت دورا فعالا في التواصل بين أفراد المجتمع، وفي نقل المعرفة، وفي تجسيد الخبرات البشرية. والعرض المسرحي في هذه الحالة، في تفاعل المرئي والسمعي، يستخدم لغة «بلاستيكية» تشكيلية لها القدرة على التأثير المباشر في المتفرجين المشاركين في العرض. وهذا يتسق وطبيعة الكلمة في المراحل الأولى لتطور البشرية؛ حيث؛

درجة تفوق العقل، ولا تكاد تقدر على الحركة، وتنبؤ تحت ثقل رداء طويل جرجار و «باروك»، ضخمة، فضلاً عن أن هذه الشخصيات تضطر إلى الكلام والغناء بأعلى صوتهما، من خلال فتحة أفمتهما الواسعة، حتى يتمنى لحشد يزيد على عشرين ألف شخص أن يسمعا، وهذا عمل بطولي حري بأن يقوم به أحد محاربي المارتون. لكن إعجابنا سيزداد إذا علمنا أن كل واحد من هؤلاء الممثلين الغنئين كان عليه أن يردد ما يقرب من ١٦٠٠ بيت شعر بينها على الأقل ستة مقاطع غنائية، منها الطويل ومنها القصير، وبذلك جهداً يستمر عشر ساعات، أمام جمهور كان يلحظ، بلا شفقة، أقل زيادة في النغمة وأقل خطأ في اللهجة، في أثينا، حيث كان الذوق رقيقاً مرهفاً، حتى عند العامة، كما يقول ليسنج»^(٥).

إننا أمام عرض موسيقي أو، بمعنى أصح، أوبرا إغريقية تتقلص فيها الحركة إلى أقصى حد، بما يتفق مع جلال العرض التراجيدي، وبما يتيح الفرصة للمؤدى من أداء دوره الكلامي وللجوقة من أداء المقطوعات الغنائية. وبذلك، حدث تحول في طبيعة العرض المسرحي عن المرحلة الشعائرية السابقة للتأريخ. وبدأت عناصر الصورة المرئية في التراجع، وضعفت لغة الجسد، وفقدت قدرتها على نقل الدلالات المختلفة وتوليد المعاني. وقد وصل هذا الأمر إلى حدوده القصوى في «الطبيعة» التي جسدت مبدأ أن العرض «شريحة من الحياة» slice of life، وهذا المبدأ قتل المسرح الحي، وجعل الصورة المرئية مجرد عامل ثانوي سطحي يشير إلى الواقع والحياة.

وحدثت الثورة على مفهوم «شريحة الحياة» منذ أواخر القرن التاسع عشر على يد رجال المسرح من مخرجين وكتاب ومصممي مناظر مسرحية. تركزت

الكلمة في المراحل الأولى كانت تلعب دوراً ضئيلاً، ولم يكن لها صفة المعنى، بقدر ما كان لها طابع الإشارة الإيقاعية التي تتحقق بواسطة الصوت (المصرخة). وهي بذلك لم تكن أكثر من مادة ترتديها الحركة والإيقاع، وبفضلها كانت الحركة والإيقاع يؤخذان من العدم ليصبا مواد محسوسة»^(٦).

هذا الشكل من أشكال العروض المسرحية يعتبر الشكل الرئيسى للعرض المسرحي في المسرح الشرقي القديم، حتى بعد أن احتلت الكلمة المقام الأول في وسائل التعبير في الحضارات الشرقية القديمة، وهذا الأمر يختلف في الغرب، لأن الكلمة صارت تحتل المقام الأول من حيث هي وسيلة تعبير في العرض المسرحي. وبذلك، قفزت العناصر السمعية لتحل المكانة الأولى في العرض تدريجياً، وتراجعت الحركة بوصفها وسيلة أساسية للتعبير وعنصراً فعالاً في الصورة المرئية.

وقد قدم الفيلسوف الألماني «نيتشه» تصوراً للعرض المسرحي التراجيدي الإغريقي يوضح للمتأمل طبيعة هذا العرض:

«... إننى أعتقد أنه لو نقل أحدنا فجأة إلى عرض احتفالي في أثينا، لكانت أولى انطباعاته إحساساً بأنه يشاهد عرضاً بربرياً غريباً، وذلك لعدة أسباب: سيمرى في عز الشمس، فضاء واسعاً مكشوفاً يفس بالمتفرجين ويخلو من سحر الشرهات والضوء الخافت الفامض؛ سيمرى أن الأنظار كلها مشدودة إلى مجموعة من الرجال المقنعين تؤدى بعض الحركات الغريبة في الخلف (...). هذه الكائنات التي تقف فوق الأحذية العالية، بوجوهها المختلفة وراء أقنعة ضخمة تملو رؤوسها بكثير، وتزينها الألوان الفاقعة، كالكائنات أذرعها وأرجلها مبطنة محشوة إلى

ثلاثة مآخذ نكتفى هنا بمناقشة أولها وأخطرها وهو «إنكاره» [أرسطو] لوجود فن العرض المسرحي كفن مستقل عن فن الشعر الدرامي» (٧).

إن استناد «هيلتون» إلى هذا التعريف دون النظر إلى الأقوال التالية لأرسطو، يفسد القضية، لأن هذا التعريف يرتبط بالتراجيديا من حيث هي دراما وفعل، بينما الأقوال التالية عليه في فصول الكتاب المختلفة تربط بالعرض المسرحي وعناصره، في ارتباطها بالدراما.

يطرح «أرسطو»، في الفصل السادس من كتابه، العلاقة بين الدراما والعرض المسرحي على النحو التالي:

«ولما كانت المحاكاة التراجيدية يقوم بها أناس يفعلون؛ فإنه يجب أن يأتي عنصر «المرئيات المسرحية» في المقام الأول كجزء من جسم التراجيديا الكلي، ثم يتلو في المقام الثاني عنصرا «الغناء» و «الليفة»؛ وهما وسيلتا المحاكاة، وأعنى هنا بـ «الليفة» التنظيم العروضي للكلام؛ أما «الغناء» فشيء مفهوم تماماً ولا يحتاج إلى توضيح» (٨).

ويضيف موضحاً الأجزاء الكيفية للتراجيديا، التي هي أجزاء كل مسرحية بصفة عامة؛ حيث يقول:

«وعلى هذا، فإن في كل تراجيديا - كوحدة كلية - ستة أجزاء هي التي تتحدد صبغتها الخاصة، وقيمتها النوعية، والأجزاء هي: الحكمة، الشخصية، اللغة، الفكر، المرئيات المسرحية، والغناء» (٩).

«ولقد استخدم معظم الشعراء الدراميين هذه الأجزاء البنائية، لأنه من الطبيعي أن كل مسرحية تحتوي على: عناصر للمشاهدة، كما تتضمن شخصية، وحكمة، ولغة، وغناء، وفكرة» (١٠).

جهود هؤلاء على هدف مهم هو إعادة الصورة المرئية المسرحية إلى مكانتها الحقيقية، وهم يعمدون بذلك للعرض المسرحي مقومته الأساسي من حيث إنه فن سمعي / مرئي، وفن مكاني / زمني.

٣- ليس دفاعاً عن أرسطو وإنما محاولة لفهمه

لنقرأ كتاب أرسطو «فن الشعر» لعله يقدم لنا بعض التصورات الخاصة بالعرض المسرحي وأهمية الدراما فيه. والذي يدهشنا إلى ذلك الحملة التقليدية على هذا الكتاب من خلال الأفكار الثابتة الموروثة عنه، والملاحظ أن أصحاب هذه الحملة يستخدمون طريقة التركيز على فقرات معينة من الكتاب للتدليل على فكرة معينة، دون تبين موضع هذه الفقرات في السياق الكلي من نظرية أرسطو.

ومن أمثلة هؤلاء المهاجمين لأرسطو، السباح جوليان هيلتون في كتابه «العرض المسرحي»، ويوجه فيه انتقاداً حاداً لنظرية أرسطو ويتجاهل أنكاره حول العرض المسرحي. يرى هيلتون أن اهتمام أرسطو «قد انصب بالدرجة الأولى على التأليف الدرامي الأدبي» (١١)، ومن ثم أهمل العرض المسرحي، أو - بتعبير آخر - أهمل التكوين السمعي / المرئي للعرض المسرحي.

لقد تناول أرسطو عناصر العرض المسرحي المرئية والمسموعة عندما عرض - في حديثه - للمرئيات المسرحية والمؤثرات المسرحية وفن التمثيل والغناء. إنه يعرض لها على أساس ارتباطها بالدراما؛ حيث لا يفصل بين الصورة «العرض المسرحي» والمهمة «الدراما». لهذا فإنه، عندما يتحدث عن هذه العناصر، يتوجه بحديثه إلى الشاعر الدرامي من ناحية، ومن ناحية أخرى إلى المؤدى والمخرج.

يناقش «هيلتون» تعريف أرسطو للتراجيديا من حيث إنها «محاكاة لفعل جاد و نبيل.. إلخ»، ويأخذ عليه

هذه العناصر لدى الكاتب المسرحى تشير إلى مكان وزمان الفعل الدرامى Dramatic action، وتشير إلى هيئة الشخصيات المسرحية وحالاتها الانفعالية وطرق الأداء للمشاهد التمثيلية، أو طرق غناء المقطوعات الغنائية، وإلى الحركة المسرحية فى بعض الأحيان.

بذلك، يؤكد أرسطو أهمية المراثيات المسرحية أو عناصر المشاهدة فى النص المسرحى، انطلاقاً من أن الدراما Drama هى فعل مؤدى، مسموع ومرئى، يتعامل مع المكان والزمان، وأيضاً انطلاقاً من أهمية هذه المراثيات لإثارة القارئ، وأهميتها لمساعدة هذا القارئ على تكوين الصورة المسرحية المناسبة لتجسيد الدراما وحتى ترتبط الصورة بالماهية ارتباطاً عضوياً.

ويحذر أرسطو المؤدين والقائمين على العرض المسرحى من خطورة انفصال الصورة عن الماهية؛ لأن فى ذلك تشويهاً للدراما وتعطيلاً لأهدافها. وهذا يتحقق فى تحذيره معاصريه من المغالاة فى استخدام المراثيات المسرحية استخداماً لا يحقق هدف التراجيديا أو هدف الدراما بصفة عامة؛ وذلك لأن من يقومون بالعرض المسرحى قد:

«يستغلون الوسائل المراثية كى لا يسيروا إحساساً بالخوف، وإنما ليعثوا مجرد إحساس بالاستبشاع والرعب، وإنما هم بهذا بعيدون تماماً عن هدف التراجيديا، وطبيعتها. لأنه ينبغى ألا نطالب التراجيديا بكل نوع من مسببات المتعة، ولكن نطالبها فقط بمتعتها الخاصة بها. وطالما كانت المتعة التراجيدية تتمثل فى الشفقة والخوف، وأن الشاعر ملزم بتوليد ذلك من خلال محاكاته، فيتضح - عندئذ - أن مسببات ذلك التأثير، ينبغى أن يضمنها الشاعر أحداث قصته»^(١١).

التحذير نفسه يوجهه أرسطو للمخالفين فى استخدام المؤثرات المسرحية المسموعة أو المراثية:

إن أرسطو يؤكد أهمية المراثيات المسرحية Spectacle فى أكثر من موضع، وفى ترتيب معين قد يوحى باضطراب المفاهيم لديه، واهتزاز قيمة هذا العنصر فى نظريته. ولكن، إذا ما تم النظر إلى وضع الكلمة فى السياق المحدد الذى ترد فيه؛ فإن ذلك يكشف عن مدى تقدير أرسطو لهذا العنصر سواء فى النص المسرحى أو فى العرض المسرحى.

يشير أرسطو فى الفقرة الأولى من أقواله التى أوردناها، إلى أهمية المراثيات المسرحية من حيث هى شكل للعرض المسرحى يتعاون مع العنصرين السمعين «اللغة» و «الغناء» فى خلق العرض المسرحى التراجيدى واكتماله؛ فالتراجيديا عند عرضها تحتاج إلى الصورة المراثية التى تناسب معها حتى يتحقق هدفها فى إثارة عاطفتى الخوف والشفقة وإحداث «التطهير». وما يقال عن التراجيديا يمكن قوله عن أى نوع آخر من أنواع الدراما، أو أى نوع آخر من العروض المسرحية. وبذلك، كأن أرسطو يؤكد الارتباط الوثيق بين الماهية (الدراما) والصورة (العرض المسرحى) حتى يحدث اكتمال التراجيديا. هذا من ناحية، ومن ناحية أخرى يطرح أرسطو فكرة مهمة يمكن استنتاجها من هذه الفكرة؛ وهى أن المؤدى عن طريق المراثيات المسرحية وعنصرى اللغة والغناء يحاكي هو الآخر أناساً يفعلون، وبذلك لم يعد الأمر قاصراً على الكلمة بوصفها وسيلة للمحاكاة، وإنما هناك وسائل تعبير أخرى تتعاون مع الكلمة لإثراء النص المسرحى أو العرض المسرحى.

وفى الفقرتين التاليتين للفقرة السابق مناقشتها، يواصل أرسطو إشارته إلى عناصر المشاهدة؛ أى المراثيات المسرحية التى يضمنها الكاتب المسرحى فى مسرحيته. هذه العناصر قد ترد فى نسيج المسرحية، سواء فى حوار الشخصيات أو فى غناء الجوقة أو على لسان راو، كما قد تأتى - وهذا واضح فى المسرحية الحديثة - فى صورة إرشادات مسرحية Stage directions. وأياً كان الأمر، فإن

ومن يتأمل انتقادات أرسطو للمغلافة في أداء الممثلين ومبالغتهم، وأيضا في استخدام المراثيات المسرحية والمؤثرات المسرحية وكل ما يثير الحس، قد يرى أن أرسطو ينشد أدبية النص المسرحي، لكن إذا تبينا عصر أرسطو، وهو القرن الرابع ق. م، لانتضح سبب هذه الانتقادات والتحذيرات. إن العروض المسرحية والنصوص المسرحية في القرن الرابع ق. م قد وصلت إلى حالة من التدهور، خاصة في التراجيديا، إنه عصر أفول المسرح الإغريقي، وقد استقر أرسطو أعمال السابقين على عصره وأعمال معاصريه، فانتضحت له الصورة، ورصد أسباب فساد العرض المسرحي عندما لا يتناسب مع النص الدرامي المقدم.

وقد يفسر هذا بأنه يفضل القراءة للأعمال المسرحية عن مشاهدتها، طالما أن العروض المسرحية أصبحت مليقة بالمبالغات المراثية والمسموعة بصورة مخيفة، لهذا، رأى أنه في الإمكان:

«إدراك قيمة المسرحية، بمجرد قراءتها فقط. على هذا فإن التراجيديا - من كافة الوجوه الأخرى - هي الأسمى والأفضل، لأن هذا العيب - الذي ذكرناه - ليس جزءاً أصيلاً فيها»^(١٤).

وأرسطو هنا يحترم خيال القارئ وقدراته العقلية في إمكان تصور هذه المسرحية عند قراءتها، لأن الدراما ليست أدبا وإنما تحمل في طبيعتها القدرة على دفع القارئ إلى تمثيلها وتصورها مرئية، وذلك لأنها شخصيات تفعل وتتحرك وتمشي ليس في الماضي وإنما دائما تتخلق أمامه في الحاضر الذي هو حاضره القارئ نفسه. كأن أرسطو يؤكد لنا أنه حتى أثناء القراءة يظل العرض ماثلا في خيال القارئ، وذلك لأن «الشئ المسرحي» ليس «شيئا أدبيا»، لأنه بالتحديد ليس شيئا، فحتى في النص المكتوب، هناك الممثل دائما»^(١٥).

«تلك هي القواعد التي ينبغي على الشاعر مراعاتها، كما ينبغي عليه ألا يهمل ما يجذب الحواس - أي المؤثرات المسرحية. فمع أنها ليست من الأمور الجوهرية الهامة إلا أنها من لوازم الشعر الدرامي ومتطلباته ولكنها أيضاً ممكن الوقوع في الزلل»^(١٦).

ولا يغوت أرسطو الإشارة إلى مدى أهمية الممثل في العرض المسرحي، إذ هو العنصر الفعال الرئيس الذي عن طريقه يدرك المتفرج المعنى المستهدف في العرض، ويتحقق التأثير المسرحي المعين. وقد وجه نقداً حاداً للممثلين في عصره الذين أسرفوا في الحركات والإشارات دون ضرورة:

«ومن المعتقد أن المتفرجين لا يدركون المعنى المستهدف، مالم يضيف الممثلون من عندهم شيئا. ومن ثم، فهم يسرفون في أداء حركات متعددة، شأنهم في ذلك شأن الأرياء من نافخي النايات، الذين يتلون ويدورون حول أنفسهم، كلما أرادوا أن يحاكوا «قذف القرص»، أو وهم يدفعون قائد الجوقة بخشونة عندما يعزفون «الإسكيلا». لذا، يؤخذ على التراجيديا نفس العيب، وهو نفسه ما يأخذه الممثلون القدامى على زملائهم المحدثين. ولقد اعتاد مينيسكوس أن يطلق على كاليبديس لقب «القرده»، وذلك بسبب مبالغته في الحركة عند تمثيل أدواره. ونفس الشئ ينطبق على بنداروس أيضاً»^(١٧).

لقد رأى أرسطو أن قيمة العرض المسرحي تتوقف على مهارات الممثل وعلى أسلوبه. ولذلك، يحدد العلاقة بين الممثل والنص كما سبق أن حددناها فيما يخص المراثيات المسرحية والمؤثرات المسرحية والمناصر المسموعة. إنه دائما يؤكد أهمية الارتباط الوثيق بين العرض المسرحي (الصورة) والدراما (الماهية).

٤ - الدراما: الكلمة والحركة:

هل يمكن للدراما أن تتحقق بوسائل أخرى عدا الكلمة؟ إنه سؤال يطرح نفسه دائماً عند مشاهدة عرض مسرحي يعتمد أساساً على الرقص أو على الحركة التعبيرية التوفيقية، وتغيب فيه الكلمة أو تتوارى ويتم تهميشها.

سبق أن أشار أرسطو إلى أن الدراما محاكاة لفعل باستخدام اللغة، وقد ركز على الشعور الدرامي، لكنه - من ناحية أخرى - أشار إلى إمكان أن يقوم الراقصون بالمحاكاة، وذلك عن طريق الحركة الموزونة التي يصنعون بها الدراما، أي يجسدون الفعل الإنساني. وقد أشار إلى ذلك في إشارة واحدة بقوله: «... كما أن الراقصين - أيضاً - يصورون - عن طريق الحركة الموزونة - شخصيات، وانفعالات، وأفعالا»^(١٦). وبذلك يرى أرسطو أنه إذا كانت وسيلة الشاعر الدرامي في عمله هي اللغة الطبيعية (اللسانية) أي الكلمات، فإن الراقص وسيلته التعبيرية هي لغة أخرى يتحدث بها الجسد من إيماءة وإشارة وحركة.

وقد تجاهل النقاد الغربيون - عندما تناولوا أرسطو وكتبته بالشرح - إشطارات أرسطو إلى أهمية الوسائل التعبيرية الأخرى في صنع الدراما، وهذا يعود بالدرجة الأولى إلى تغلغل العقيدة المسيحية في الغرب وإيمانها بالكلمة التي هي من عند الله؛ لأنه - كما في إنجيل يوحنا في الإصحاح الأول - «في البدء كان الكلمة، والكلمة كان عند الله، وكان الكلمة الله». لهذا، بلغت الكلمة في الآداب الغربية مكانة عالية في قدراتها التصويرية سواء كانت شعراً أو نثراً.

بينما في الشرق، وبخاصة في اليابان والصين والهند وإندونيسيا، يختلف الوضع؛ حيث تلعب الحركة دوراً كبيراً في المعتقدات والفنون الخاصة بالشرق. لهذا فقد ظل الشرق يحتفظ بالرقصات الدرامية مثل مسرحيات الـ

«نوه» nō باليابان ومسرح كاثاكالي Kathakali في الهند. وقد ظهر الاهتمام الكبير بلغة الجسد في أقدم كتاب عرفته البشرية عن الدراما والمسرح، الذي وضعه البراهمي «بهاراتا» Bharata - بعد أن أهده إياه الإله «براهما» - وعنوانه (ناتيا شاسترا Natya Sastra) أي «قوانين الرقص الدرامي والمسرح».

يتفق «بهاراتا» مع «أرسطو» في أن «الدراما محاكاة للإنسان وعواطفه وأفعاله والبيئة كلها. إنها محاكاة تخول الواقع الحقيقي إلى واقع فني»^(١٧).

وقد كان بهاراتا أكثر وضوحاً من أرسطو، حيث تربط الدراما عنده مباشرة بالتمثيل أو بالمؤدين بصفة عامة، سواء كانوا راقصين أو مغنين أو عازفي موسيقى. فإذا كانت السمة المميزة للفن الدرامي هي «تصوير كل الحالات في العالم»^(١٨)، فإن هذا يتم بواسطة حركات وإيماءات الممثل gestures^(١٩). لهذا، فإن الرقص لدى بهاراتا، وفي المسرح الهندي بصفة عامة، لا يتفصل عن الدراما؛ بل هو جزء أساسي في المسرح السنسكريتي والشعبي في الهند. ولهذا، الرقص لغته الخاصة التي تعتمد على الحركة والإشارة والإيماءة. وقد اهتم بهاراتا بالحركة اهتماماً كبيراً، وحدد - على سبيل المثال - لحركة الأيدي سبعة وستين حركة دقيقة تشكل لغة خاصة لها دلالاتها المختلفة وتحقق المعنى الكلي للعرض. إن «هذه اليد تتحرك لكي تمثل «هنا» «الآن» «الحاضر»، وتمثل «الممكن» وتشبه الجمل»^(٢٠). إن المهم هنا، في إشارات «بهاراتا»، أن وحدات الحركة تشكل لغة يمكن استخدامها في تصوير أفعال الناس وتصوير تجاربهم. إنها لغة بلاستيكية تشكيلية في الفراغ، ذات كثافة عالية وذات قدرة كبيرة على تجسيد الفعل مباشرة.

عندما استعمر الغرب الشرق، وبخاصة الشرق الأقصى، اكتشف مسرحاً آخر مغايراً لمسرحه في بلاده. وبدأت حضارات الشرق القديم تأثيراتها في ثقافة الغرب

وإبداعاتهم، وخاصة في القرن التاسع عشر لدى الرومانسين.

وقد جذبت الرقصات الدرامية بالشرق الأقصى أنظار منظري المسرح الغربي ومفجريه ومؤلفيه منذ أواخر القرن التاسع عشر، فأتجهوا نحو استلهاهم تقاليدها بصفة خاصة وتقاليد المسرح الشرقي بصفة عامة. وتفاعلت هذه التقاليد مع تقاليد مسرح الكلمة، وأسفر هذا عن مسرح جديد تختلف فيه لغة الجسد مكانة مهمة أخذت في التطور، مما أدى إلى إثراء اللغة المسرحية وتنوع وسائلها التعبيرية.

وظهرت هذه المؤثرات في أفكار رجال المسرح مثل «مايخولود» و «آرتو» و «كوكشوف» و «بريخت» وغيرهم. طرح ما يرخولد مفهوماً للعلاقة بين الحركة والكلمة في المسرح المعاصر ومسرحه الشرطي حيث يرى:

«أن المسرح الشرطي، بعد أن يحلم الأعضاء الأمامية، سينزل بخشبة المسرح إلى مستوى الصالة، وبعد أن يبني نطق وحركة الممثلين إيقاعياً، سيقرب إمكانية التبعات الرقص، أما الكلمة فسيكون من السهل أن تتحول في هذا المسرح، إلى صرخة ملحنة وحتم موسيقى» (٢١).

و«أنطوان آرتو» دعا إلى ضرورة اعتماد العرض المسرحي على لغات أخرى غير لغة الألفاظ:

«إنني أعي تمام الوعي أن لغة الحركة والإيماء والرقص والموسيقى أقل قدرة على تحليل مشاعر الشخصية، أو الكشف عن أفكارها، أو صياغة حالاتها الشعورية بدقة ووضوح مثل لغة الألفاظ، ولكن ... من قال إن المسرح قد وجد لتحليل الشخصيات، أو لحل الصراع بين الحب والواجب، وغير ذلك من الصراعات في القضايا ذات الطابع

الاهلي أو النفسي التي تغفل كل ساحة مسرحنا المعاصر؟» (٢٢).

ويطرح «مارتن إسلن» مفهوم أن الدراما حركة حيث:

«في اللغة اليونانية كلمة «دراما» تعني ببساطة حركة. الدراما حركة محاكية، حركة تقلد أو تمثل سلوكاً إنسانياً (...) والجانب الحاسم هو التركيز على الحركة» (٢٣).

لقد تغير مفهوم الدراما وتغير مفهوم العرض المسرحي نتيجة اكتشاف عنصر الحركة وعناصر التشكيل الجسدي للتعبير عن الفعل الإنساني. وقد أشار جيمس روس - إلغارز إلى هذا:

«رأينا كيف كان كريج يحلم بمسرح يخاطب مشاعر المتفرج من خلال الحركة وحدها. وفي العشرينيات كان مسرح «البوهوس» يحاول تقديم مسرحيات لا تقوم «الحبكة» فيها على شيء سوى الحركة الخالصة للأشكال والألوان والأصوات. وكان على الرقص الحديث - وخاصة عند مصممين مثل مارنا جراهام وألوين نيكولايس - أن يفتح مجالات جديدة للتعبير، مستعيناً بأعمال النحاتين والرسميين ومؤلفي الموسيقى. وربما كان من الأشياء التي لها دلالة أن مارنا جراهام تصنف أعمالها دائماً بأنها ليست باليهات لكنها «مسرحيات»، ويستخدم ألوين نيكولايس تعبيري «القطع المسرحية»، لكن نقياد المسرح - المرتبطين بفكرة لاهة هي أن المسرح كلمات - أعفوا في أن يفهموا أن أهم إضافة لتطور المسرح في القرن العشرين ربما كانت الإضافة التي قدمها الرقص الحديث» (٢٤).

«وجوهر الرقص الحديث أن تنبع الحركة من الفكرة، ويصدر الفعل عن الانفعال، ويحاول الرقص الحديث أن ينقل أدق الخبرات والتجارب خلال الحركة، إنه ليس معنياً بالشاهد من حيث هو كذلك، ولكنه معنى ينقل الخبرات والمدرجات الحديثة والاستبصارات المزاوغة، غير أن هذا لا ينقص من طبيعته المسرحية كما تؤكد مارثاجراهام، وفي حين أن الباليه يهتم أساساً بالخط والتكوين - أى بالجماليات الخارجية - فإن الرقص يهتم بالخبرة الأساسية المبدئية ذاتها» (٢٥).

٥ - المسرح المعاصر: ثورة أم عود على بدء؟

حدثت في القرن التاسع عشر تحولات مهمة في المسرح الأوروبي نتيجة اكتشاف تقنية الإضاءة باستخدام الغاز ثم الكهرباء، مما كان له تأثير كبير على الصورة المرئية. وقد أدى هذا إلى ترسيخ التقاليد الجمالية والفنية الخاصة بمسرح البروسينيوم.

وعلى الرغم من تطور المزيئات المسرحية، فإن السمة الأساسية للصورة المرئية هي إكساب عناصر الصورة صبغة الحقيقية لتحقيق أعلى قدر ممكن من الإيهام المسرحي. وقد بلغ هذا حده الأقصى في المسرح الطبيعي في ثمانينيات القرن التاسع عشر - وبذلك سيطر مبدأ «الحقيقية» Verism ومبدأ تصوير «شريحة الحياة» Slice of life على عمل فناني المسرح الذين سموا إلى نقل الحياة نقلاً سلبياً تقليداً للتصوير الفوتوغرافي ولتحقيق مبدأ الموضوعية وانزواء الذاتية والفردية لدى الفنان.

أدى هذا التحول إلى ابتعاد صانعي المسرح عن حقيقة أن المسرح نسق يختلف عن الحياة، ولا يقلدها، وإنما يعيد صياغتها ويعبئها في تركيب فني جديد له استقلاله عن هذه الحياة. ويعتمد المسرح في تحقيق ذلك على أدواته وعناصره الخاصة في التعبير عن الحقيقة.

ومن ناحية أخرى، أدى هذا إلى فقدان الصورة المرئية للعرض المسرحي القدرة على الإيهام والتعبير متعدد المستويات والقدرة على توليد المعاني، وذلك لأن عناصر الصورة تتطابق وعناصر الحياة، وتصبح مجرد علامة إشارية محدودة الدلالة. وقد نجم عن هذا ازدحام الصورة المرئية بالتفاصيل الكثيرة التي يمكن الاستغناء عن جانب كبير منها، لأن فنان المسرح - مؤلفاً كان أو مخرجاً أو ممثلاً أو مصمماً للمناظر المسرحية - يهدف إلى أن تتطابق الصورة المرئية بتفاصيلها الكثيرة مع الحياة، وأن تشير إلى وضع حياتي محدد. كما يهدف إلى توضيح مدى التصاقها بالحياة. وبذلك، بدت خشبة المسرح كأنها تمكس ما أمامها من موجودات.

وقد ظهر هذا واضحاً في النصوص المسرحية لإميل زولا، وفي الأعمال المسرحية الأولى لابسن وبرنارد شو، وفي عمل المخرجين المسرحيين مثل أندريه أنطوان في فرنسا، ودافيد بيلاسكو في أمريكا، وفي بدايات مسرح الفن في موسكو. (٢٦).

وفي مقابل هذا، فقدت الكلمة قدرتها على تجسيد الدراما، وفقدت أهم سماتها التعبيرية؛ وهى القدرة على التصوير والإيهام وإثارة الخيال، وباتت إشارية توضيحية تشير بطريقة فجأة إلى وضع معين: سياسى أو اجتماعى أو يئى أو ذاتى.

إنها أعمال تقتل الخيال وتأنى بالمتلقى عن أن يكون مشاركاً مشاركة فعالة فى العرض المسرحى أو حتى عند قراءة النص المسرحى، ويصدق عليها ما قاله الفيلسوف شوبنهاور:

«إن التماثيل الشمعية، رغم أن نسخ الطبيعة يبلغ فيها الحد الأقصى، لا تحقق تأثيراً جمالياً ولا يمكن اعتبارها نتاجاً فنياً، لأنها لا تقدم شيئاً إلى خيال الراى» (٢٧).

نتيجة لهذا الوضع الفنى الجمالى للمسرح فى القرن التاسع عشر، ظهرت ثورة ضد مفاهيم الطبيعة الساذجة

للعرض المسرحي طابعه المميز من أنه فن زמاني / مكاني، ومن حيث إنه فن سمعي / بصري؛

«إن الكلمات للسمع، أما البلاستيكا فمن أجل العين. وهكذا يعمل خيال المتفرج تحت ضغط ألّتين: بصري وسمعي. والفرق بين المسرحين القديم والجديد، هو أن البلاستيكا والكلمات، في المسرح الجديد، يخضعان كل لإيقاعه الخاص، ويتواجدان في عدم تطابق أحياناً» (٢٩).

لقد تحطم الجدار الرابع Fourth Wall بزيفه، وتغيرت المبادئ الجمالية والتقاليد الفنية في الكتابة المسرحية وفي الإخراج والتمثيل والسينوجرافيا. ولم يعد المسرح نسخاً للحياة وإنما أصبح مبضعاً يقوم بشرح الحياة ويخترق ما تحت الجلد ليبرز حقيقة الوجود، ويعبر عنها بعناصره المسرحية الخاصة، وأهمها على الإطلاق «المؤدى»؛ سواء كان ممثلاً أو راقصاً أو مغنياً.

إن المسرح المعاصر، «بتقنياته الجديدة»، يعود إلى المسرح القديم في اليونان وإغلترا والبنان والهند وإندونيسيا، من خلال تأكيد أهمية الممثل في الصورة المرئية، وتأكيد أهمية لغة الجسد في كونها لغة حية للدراما المعاصرة وللعرض المسرحي الذي يجسد هذه الدراما.

لقد تجلّى هذا في مسرحيات صمويل بيكيت ويونسكو وهاندكه، وفي أعمال المخرجين المعاصرين أمثال: جروتوفسكى ويتر برك ومينوشكين ومارزا جراهام وغيرهم. وقد بدأ واضحاً في بعض العروض المسرحية المتميزة التي قدمت في مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي في دوراته الست السابقة، مثل العرض الألماني (جلسة سرية) عام ١٩٨٩ والعرض البلغاري (دون جوان) عام ١٩٨٩، والعرض الفرنسي (أجاكس) عام ١٩٩١، والعرض البولندي (مأساة دكتور فاوست) عام

و ضد الواقعية السطحية، وقد قام بها المؤلفون والمخرجون ومصممو المناظر المسرحية، مما كان له آثاره البعيدة على تطور المسرح المعاصر وعلى النزعات التجريبية فيه؛

«لقد اندفع تطور المسرح في النصف الأول من القرن العشرين نحو انفجار كثير التغير في هيئته. بعد المذهب الرمزي والمسرحية الهادفة جاء المذهب السيربالي وأتى مؤلفون مثل ستريندبرج وبيرنديللو بشخصيتهم المهيمة وعالمهم الكامن تحت الواقع وأعد برخت مسرحه الملحمي. وهزت الطليعة «البوليفار» وأصبح كل شيء ممكناً، حتى مسرحيات يونسكو أو بيكيت المضادة...» وطالب المخرجون بالسيناريو بدلاً من النص حتى يخلقوا بأنفسهم «مجموعة» مسرحية. وعندما أنزلت «الكلمة» من على عرشها لصالح طرق تعبّر أخرى ترك المخطوط مكانه للمقطوعة الموسيقية والقيادة المشيرة إلى الإيقاع، والقوة الصوتية والضوئية والمكانية في مجموع لا يغلب عليه النص. ومن الآن فصاعداً، ستعتبر فنون الشعر شيئاً عتيقاً، إذ لا يمكن فصل الكتابة المسرحية عن التكنيك» (٢٨).

إن تطور العرض المسرحي يتمثل في تأكيد الاتجاهات المضادة للواقعية Anti - Realism والاتجاه المعاصر المضاد للمسرح Anti theatre على طابع المسرحية أو التمسرح Theatricality المضاد لمبدأ «الحقيقة» Verisim. وتأكيد دور الممثل من حيث هو عنصر رئيسي مبدع في العرض المسرحي، قادر - عن طريق إمكاناته الجسدية والصوتية - على إثارة المتفرج وتفجير الحقائق الكامنة فيه وفي واقعه، وإشراكه في التجربة الفنية من أجل تحقيق بقطة روحية ونفسية، أو بقطة اجتماعية وسياسية. واندماج بذلك التكوين السمعي بالتكوين البصري اندماجاً يحقق

أم لم توجد، فإن العرض المسرحى لا يتخلى عن الدراما ولا تنفصل هى عنه، فالعلاقة بينهما علاقة وجود وحياة فالعمل الدرامى يبحث عن حياته التى لن تتحقق إلا عن طريق المؤدى أمام الجمهور، وكذلك العرض المسرحى دون دراما لا تقوم له قائمة؛ حيث يصبح بذلك مفرغاً من مضمونه، ويغدو مجرد حركات أو صرخات أو ألوان وأصباغ دون معنى.

والمرشح المعاصر بواصل، فى تجاربه المختلفة والمتباينة، السعى نحو الوصول إلى لغة جديدة تحقق قدراً أكبر من التواصل وتتفق وروح العصر. هذه اللغة متغيرة وتختلف من عصر إلى آخر، لكنها دوماً لا تفقد خصوصيتها الدرامية وقابليتها للشميل.

ومجالنا فى التجريب المسرحى يقع فى هذا النطاق، ألا وهو البحث عن لغة مسرحية جديدة تعيد إلى الجمهور الثقة المفقودة فى المسرح العربى المعاصر.

١٩٩٣، والعرض الإسباني (حلم منتصف ليلة صيف)، والعرض البلجيكي (رايتوس) عام ١٩٩٣، والعرض اليابانى (معمار الليل) عام ١٩٩٤.

وظهر أيضاً فى بعض العروض المسرحية المصرية التى حاولت تحقيق المفهوم المعاصر للعرض المسرحى كما فى (الملك لير) إخراج محمد عبدالهادى، (عطيلو) إخراج سيد خاطر، (حكايات صوفية) إخراج عصام السيد، (اللعبة) إخراج منصور محمد، (المهبطانية) إخراج محسن حلمى، وبعض العروض العربية مثل العرضين التونسيين (ساكن فى حى السيدة) و(الداليا) والعرض اللبناني (الجيب السرى).

٦ - خاتمة:

إن الحقيقة التى يمكن أن نخرج بها هى أن العرض المسرحى فن سمعى/ وبصرى، وسيفل كذا فى جميع صوره وفى مختلف أساليبه. وسواء وجدت الكلمة

الهوامش:

- (١) Van Kesteren: Towards a theory of the theatrical performance, and its history" in "Performance Theory" Henri Schoenmakers (ed).vol. 16117, Utrecht, June 1986, p.19
- (٢) ستانلى دايمند: «البحث عن البدائى»، فى كتاب: البدائية، تحرير: أشلى مونتاغير، ترجمة: محمد عصفور، عالم المعرفة، العدد (٥٣) الكويت، مايو ١٩٨٢ ص ١٩٨.
- (٣) لوست ليفر، ضرورة الفن، ترجمة: مهشال سليمان، دار الحقيقة، بيروت (د.ت) ص ٢٩.
- (٤) غيوى هاتيف، الوعى والفن، ترجمة: نواف نبوت، عالم المعرفة، العدد (١٤٦)، الكويت، فبراير، شباط ١٩٩٠، ص ٦٩.
- (٥) أوديت أصلان، فن المسرح، ترجمة: سانية أحمد أسعد، الجزء الأول، الأنجلو المصرية، القاهرة، ١٩٧٠، ص ص ٢٩٨ - ٢٩٩.
- (٦) جريان هيلتون: نظرية العرض المسرحى، ترجمة: نهاد صليحة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى، وزارة الثقافة، القاهرة، ١٩٩٣، ص ١٩.
- (٧) المرجع السابق، ص ٢٧.
- (٨) أرستو: فن الشعر، ترجمة: إبراهيم حمادة، الأنجلو المصرية، القاهرة، ص ٩٥.
- (٩) المرجع السابق، ص ٩٦.
- (١٠) المرجع نفسه، ص ص ٩٦ - ٩٧.
- (١١) المرجع نفسه، ص ١٤١.
- (١٢) المرجع نفسه، ص ١٥٢.
- (١٣) المرجع نفسه، ص ٢٢٩.

- (١٤) المرجع نفسه، ص ٢٣٠.
- (١٥) حمادة إبراهيم، الطغية في المسرح، الأجلو المصرية، القاهرة، (د.ت)، ص ٩.
- (١٦) أرسطو، مرجع سابق، ص ٥٦.
- Varadpande M.F. "History of Indian Theatre" New Delhi, 1987, P.272.
- Bharata. "The Natya sastra" tr. a Board of Scholars, Delhi, 1981, p8
- Ibid. P 10 .
- Ibid. P. 139 and P. 151
- (٢٠) (٢١) فسيلولد مايرغولد: في الفن المسرحي، ترجمة شريف شاكر، الكتاب الأول، دار الفارابي، بيروت، ١٩٧٩، ص ص ٨٥ - ٨٦.
- (٢٢) جيمس روس - إلفانز، المسرح العجيز من سقنسلاتسكي إلى اليوم، ترجمة: فاروق عبد القاهر، دار الفكر المعاصر، القاهرة ١٩٧٩، ص ٦٩.
- (٢٣) مازن إسحاق، تفريح الدراما، ترجمة: أسامة فوزجي، دار الفروق، عمان، الأردن، ١٩٨٧، ص ١٥.
- (٢٤) إلفانز، مرجع سابق، ص ٨٥.
- (٢٥) المرجع السابق، ص ص ٨٥ - ٨٦.
- (٢٦) المرجع نفسه، ص ٢١.
- (٢٧) فسيلولد مايرغولد، مرجع سابق، ص ص ٤٨ - ٤٩.
- (٢٨) أوديت أصلان، مرجع سابق، ص ١٥.
- (٢٩) فسيلولد مايرغولد، مرجع سابق، ص ٧٨.





أصول التجريب

فى المسرح المعاصر

النظرية والتطبيق

هنا، عبد الفتاح *

«ابتكار» هو إبداع وتجديد يدخل فى أطر «التجريب» ؟
 أمثل مختلف أشكال التغير - وإنى هنا أبتعد عن مسمى
 «التجريب» عن قصد - مشاركة إبداعية فى تطوير
 مسرحنا المعاصر ؟ ثم: أيلمس «التجريب» فى معظم
 تجاربه مفردة واحدة بعينها من مفردات العرض المسرحى،
 أم أنه لابد أن يحوى مفردات أخرى تقام عليها عمليات
 التجريب الفنية ؟ ! أكون الأساس الجوهرى لإبداع
 مسرح تجريبى هو الصياغة الجديدة أو الشكل الجديد فى
 الدراما، باعتبارها قاعدة لها أهميتها الكبرى فى خلق
 العمل المسرحى ؟ وبعد، ألا تختفى وراء هذه التساؤلات
 رسالة تدفع المسرح، بدوره، إلى أن يضع لنفسه هدفا
 يحققه لتفريجه، وهى رسالة تقف مبدئيا - وربما قبل
 كل شئ - عند الطبقة الأدبية للعمل المسرحى فى
 جوهره، وهل يمكن لهذه الطبقة - كذلك - أن تتخلق
 عبر الصياغة المسرحية برمتها لعالم من الأحداث
 المسرحية، والفضاءات المسرحية، وتختلف أشكال
 الديكورات، والصوتيات، والإضاءات، لتصاغ بالتالى فى

المدخل

تعود أصول مصطلح «تجريب» إلى الكلمة اللاتينية
 «experimentum»، وتعنى «البسوفة» أو المحاولة. ومن
 المؤكد أن هذا المصطلح لم يكن له علاقة بالمسرح فى
 زمن روما القديمة. ولا يعنى هذا أن الرومان لم يبحثوا
 عن صيغ أدبية ومسرحية جديدة، أو ابتكار طرق
 إبداعية متنوعة، فرضتها طرائق الحياة العامة والفردية.

وهناك تساؤلات مشابهة، تبحث عن إجابات وردود
 جوهرية حول أطروحات «التجريب»: جوهره - طبيعته -
 وحول الأعمال المسرحية التجريبية. ومع ذلك علينا
 - بداية - أن نستوضح تلك الشكوك المتعلقة بمصطلح
 «التجريب» ذاته وأساليب تناوله.

أسئلة المسرح

التساؤلات، هنا، كثيرة وملحة:

فما علاقة التجريب Experimentation «بالطليمية
 avant - garde» ؟ أمكن أن يكون كل ما يطلق عليه

* مخرج وأسفاد مساعد فى ماقبى الإخراج والممثل بمعهد الفنون
 المسرحية - مصر.

تكتشفها الشكوك حول الطبيعة الشكلية للتجريب، أو تبحث عن ماهيته وجوهره!

وكي نقترح إجابات بعينها يكمن في داخلها إمكان اقتناعها بما تطرحه وإقناعها بما تعرضه، فلا بد لهذه الإجابات أن تحمل خصائص تتسم بشمولية الطرح ولذلك، فعلى أن أعود في أطروحتي إلى العديد من الأمثلة، المتسمة بطبيعتها الكاشفة عن ابتكارات «درامية» (من الدراما)، مسرحية محددة المعالم، تتناول ابتكاراتها الاكتشافية عددا من القرون تشكل خلالها الفن المسرحي في ماضيه القريب، وحاضره المعاصر.

إن كثرة الأمثلة ستكون منتقاة من تجريب هو جزء لا يتجزأ من الثقافة المسرحية الأوروبية؛ ذلك لأنه فوق هذه الأرض يمكن سرعة التحرك بشكل آمن لا تشوبه المزالق. وعوضا عن مصطلح «تجريب - Experiment»، سأقوم باستخدام «الاكتشاف» أو «الجديد».

البداهات

إن ما بعد اكتشافا لميداني الدراما والمسرح، كان مرتبطا - بلاربع - بما قام به أيسخولوس^(١) عندما اكتشف ممثله الثاني، وكذلك بما قام به سوفوكليس^(٢) من اكتشاف ممثله الثالث، ومن هنا نشأت أغان يلفها الحوار والعالم المسرحي للتراجيديا والكوميديا، يقتحمها «البروتاجونيست»^(٣) Protagonist في مكان أكثر أمنا، ليدفع ببداية ظهور الممثلين الذين يمثلون في حواراتهم أكثر الأشكال تركباً لماهية الإنسان في مواجهته الآلهة، والأساطير، والأقدار، والدولة، والماضي، والأوامر والنواهي الدينية.

والتجريب - في هذه الحالة - يقلل من ظاهرة «اللايقين» واني عن قصد أستخدام هذه الكلمة - التي منعت المسرح من بلوغ ذرى سمائه - حيث كانت مجرد «سائر» يحجب رؤية ديمومة ضوء الشمس الطبيعي، مما حجب بدوره عنا نور المعرفة والتنوير، ليحل

معان وصيغ مسرحية استعارية جديدة؟ أتكون طبيعة التجريب طبيعة متغيرة أحادية غير متكررة؟ وما جوهر تلك الأرض التي يقام فوقها التجريب فسي معظمه؟ ألا يمكن أن تكون نبثا أخضر عوده بعد أن زرعه تجارب الهواة وأعمال التظاهرات المسرحية Para teatralna خارج «مسرح العلبة»؟ أيكون التجريب في معظمه، بهذا المنطق، واقعا فنيا خارجا عن حدود المسرح المحترف أو المهني أو الأكاديمي؟ أفى مقدور ذلك المبدع - الذي تحبب إبداعاته في تطوير مستمر لأساليبه - أن يستغل هذا «الزخم» من تلك الذخيرة المسرحية المتسمة بطبيعتها التجريبية؟ ثم... ألا يدفعنا هذا - عند الرجوع إلى هذه الذخيرة واستغلالها وفقا لحاجتنا إليها - إلى القول بأن المسرح يحمل في تكوينه ومسوغاته خصائص التجريب، أو يتضمن إبداعا للجديد المستحدث، أو يخلق مسرحا تجريبيا خالصا؟ أيكون التجريب - في نهاية الأمر - المتضمن داخله خصائصه الفنية المفردة، واقفا بالمرصاد ضد الأحداث الحياتية العارضة، والصيغ المستهلكة المستخدمة في عالم المسرح، لتحل محلها صيغ جديدة، تكون في مجملها أعمالا فنية مبتكرة، تبتكر بدورها مسرحا طليعيا؟ وإلى متى ستحيا «الطليعية»؟ وما تلك الأطر التي تحسم قضية أن يكون هذا العمل الفني طليعيا أو لا يكون؟

كثيرة هذه التساؤلات، ويمكن لنا أن نضاعفها، ومعها تزداد شكوكنا ونهقنا اليقين! ولكن من المتعارف عليه أن جميع أشكال التطور في «الرؤية الفنية الإبداعية»، بل نشوء أية نظرية متماسكة، بتشكلاان بفضل طرح الأسئلة المتباعدة. ولا يعنى هذا، على الإطلاق، أنني أرى أن تساؤلاتي قد صغتها بشكل محكم، أو أنها أسئلة أكثر جوهرية من غيرها، فمن المؤكد أن أسألتى تدرر حول أطروحة «التجريب»، وهى بهذا المعنى ليس بإمكانها أن تستجيب للهواجس التي

منطقة أخرى من الحدث والإنتاج الإنسانى دون معارضة كبيرة. وقد لخص جوستاف لانسون Gustave Lanson فى كتابه المعروف المعنون (De La méthode dans les sciences) الصادر عام ١٩١١ تبار القرن التاسع عشر فيما يلى:

«...» إن التطور الخلاق لعلوم الطبيعة كان سبباً رئيسياً فى أنه خلال القرن التاسع عشر؛ حاول العلماء بنظرياتهم المتعاقبة، طرح أساليب علمية جديدة استخدموها فى بحوثهم حول تاريخ الأدب. وقد لوحظ، وتوقع، أن هذه الأساليب ستمنحنا تعريفاً علمياً خالصاً للعلوم والفنون، وأنها سوف تلغى إلغاء شاملاً كل ما يخص الانطباعات الاعتبارية أو الاستبدادية فى الذوق العام والأحكام الدوجمائية (...). إن النشاط الإنسانى - سواء كان ممارسوه من المبدعين أو منظرى الفن - لم يتخط، لحسن الحظ، حدود الآمال العريضة التى كانت البشرية تتوقعها من الأسلوب العلمى «التجريبي» للعلوم الطبيعية/الطبية ومنهجها؛ لكن القرن التاسع عشر لم يشجع مفهوم «الأضداد» ولم يشجع أى تناقضات؛ لقد اعتبر التجريب دواء لكل تقدم علمى وعملى، نظرى وتطبيقى»^(٦).

إن الأسلوب العلمى التجريبي - إذن - قد أكد صحة الفرضيات التى قام بوضعها وصياغتها إميل زولا فى بياناته المعلنة فى روايته «ذاتة الصيت» (Le Roman expérimental) حيث أكد أن «الأسلوب التجريبي» فى الفن يقترن من «الإبداع العلمى»، ويسمح بتقديم أحكام وتقييمات موضوعية، وقبل كل شئ؛ يتسبب فى بتمث الرابطة التى انقطعت منذ أمد بعيد ما بين الفن والطبيعة.

الليل بظلامه الدامس، ويحرم البشرية من ذلك الوجود المشترك بين الطبيعة والفضاء الذى تسبح فيه المسارح المفتوحة، أو تدفنها فى مبان محكوم عليها بفضاء اصطفاى، وضوء صناعى. فمسرح عصر النهضة - وهو الذى نمنى به ما حدث - قد قرب خشبة المسرح من اللوحة التى تتعامل مع المنظور؛ ولكنه لم يضع حدوداً للموضوعات المطروحة، ولا لأماكن الأحداث المنفتحة التى تخدم وظيفتها تغيرات الديكورات بشكل تدريجى.

التجريب - على مستوى النقاش حوله وبشكل لا يتفق حول تفسيره الكثيرون - قد حدث عندما لفظ «تالما» Talma^(٧) الزى الباروكى، ووضع بدلاً عنه «رداء» واسعاً. وعلى النقيض مما هو معروف، كانت البدايات الأولى للثورة فى عالم «التجريب» فى لندن، ثم باريس، عندما استخدم «الغاز» حوامل المصابيح، فى الإضاءة المنتظمة، وكان ذلك اكتشافاً مهماً له آثاره التى ترتب عليها كثير من النتائج لصالح المسرح على وجه العموم، وليس فقط لفائدة العروض المسرحية أو الأعمال الدرامية. واستخدمت «البانوراما» باعتبارها عنصراً «سينوغرافياً»، وعثر على ما يطلق عليه حديثاً «السفائت المعلقة»^(٨) من حيث هى عنصر رئيسى قد وسع من مدارك التجريب المسرحى ومجالاته. فالإخراج الرومانتيكى كان نتيجة طبيعية لكثير من التجارب المسرحية التى كانت - فى معظمها - ذات طبيعة تقنية.

إن كل ما ذكرناه - أنفاً - يعد اكتشافاً أو حدثاً إبداعياً مهماً، ويمكن لنا أن نحصى عدداً آخر من المحترعات والمكتشفات تحمل فى معطياتها سمة «التجريب». فقد ظهر هذا المصطلح - بداية - ملتصقاً بوضوح بالعلوم الإنسانية، ثم انتشر على الفور داخل بنية الفنون ونسيجها فى النصف الثانى من القرن التاسع عشر. وارتبط التجريب - بهذا المفهوم - بالتطور السريع والديناميكي للعلوم الطبيعية؛ فأساليب البحث والنظرة العلمية للاكتشاف والوجود قد انتقلت من منطقة إلى

الزائف الذى لا يصلح عوده للوصول إلى مرتبة «الجديد».

إن مصطلح «التجريب»، فيما يخص المسرح، قد استخدم للمرة الأولى فى عام ١٨٩٤. فقد وصفت جريدة (Moniteur Universel)، فى الخامس من شهر مارس من العام نفسه «المسرح الحر لأنطوان»^(٩) - (Théâtre Libre Antoine) بأنه مسرح يرمى فى المستقبل «إلى أن يكون مسرحاً تجريبياً»^(١٠)؛

(...) ومن وجهة النظر الأسلوبية العلمية، فإن التجريب العلمى - يكتب المنظر البولندى، Stanislaw Wojcicki، وهو واحد من رواد أسلوب البحث العلمى المنبسطين بالعلوم الطبيعية - إنما هو - تحديداً - أسلوب استقرائى؛ أسلوب يعتمد على ملاحظة الحقائق، والتجريب المفسر لمعلومات معطاة على أساس افتراضى، لكى يستخرج من هذه الافتراضات نتائج حول حقائق أخرى»^(١١).

فالمفهوم الأكثر شمولية لمصطلح «التجريب» - إذن - هو «الجديد» الذى نعرفه باعتباره ابتكاراً لقيم جديدة، نشأ نتيجة لدراستها وفحصها وتحليلها وانتقالها، بل وإحلال حلول جديدة قد اختبرت من قبل بفضل التجريب. إن حركة «الجديد» تحوّلها كذلك مرحلتان اثنتان يجب أن يضمهما المبتكر أو المهرب فى اعتباره: أ - إبداع مفهوم نظيرى، أى وضع الافتراضات، والتأكد من صحتها، بمساعدة التجريب الذى يستخدم حلولاً جديدة. وفى هذا المقام يمثل «التجريب»، بالإضافة إلى نتائجه، قاعدة جوهرية من قواعد الإبداع الجديد.

ب - التنقل فى أرجاء الإبداع فوق أرض المسرح، ليتمكن المبدع أن يواجه - بدرجة ما - مشاكل فنية نمطية غير ضغيلة؛ ومصاعب تقليدية لا حصر

وهناك امتداد لفرضيات زولا، نجده فى ألمانيا، عند منظر الأدب، والكاتب الروائى، ويلهيلم بولشى Wilhelm Bülsche الذى نادى بأن تكون لمة رابطة وثيقة ما بين الفن والعلوم الطبيعية؛

«إن كل إبداع شعري يحاول أن يخرج عن حدود إمكانات الظواهر الطبيعية، وبسلك سلوكاً منطقيًا، رابطاً قضية الأحداث العارضة بمبدأ التطور، لا يكون منطق - من وجهة النظر العلمية - شيئاً آخر سوى تجريب عادى مطروح فى الهيلة الإبداعية، تجريب بالمعنى الحرفى، وبالمعنى العلمى لهذا المصطلح؛ فالشعر - إذن - وكذلك الموسيقى ليسا شيئين آخرين سوى مناشدة واستنفار لظاهرتين مستقطعتين من الطبيعة»^(٧).

التجريب - إذن - هو إنجاز مهم للفلاسفة الوجوديين^(٨) فى القرن التاسع عشر، وإنجاز مهم لكبريائهم العلمى. لقد عبر «بولشى» عن قبولهم فكرة المفهوم العلمى للفن؛ ذلك المفهوم الذى بفضل، ووفق على الأسلوب الذى يرتفع بالفن إلى مرتبة العلم، وكان كذلك تعبيراً عن التيقن من ضرورة التقدم الحضارى للعلوم والثقافة معاً بشكل متزامن، بحيث لا يتفصل أحدهما عن الآخر أبداً. ويتبع ذلك نشاط تطبيقي للمبدعين المسرحيين، وكذلك تحليلات المنظرين ودراساتهم؛ التى لم تكن قادرة على أن تحتوى ضرورات التجريب. إن أولئك المهربين الذين كانت لديهم شكوكهم فيما يجربونه، لم يملكوا الوعى بطبيعة العداثة والجديد الذى أتوا به؛ ولم يؤمنوا إيماناً قاطعاً بأهمية الكبرى للمكانة التى وصلت إليها مكتشفاتهم، ولا بإمكان استخدامها فى عصور زمنية لاحقة. لذلك، فإن شيوع الصيغ الفنية الجديدة قد لحقه تعديل أو طراً عليه تغيير؛ إذ كانت هذه الصيغ طيعة، تتسم بقدر من الاعتدال والتكيف، يسمحان باكتشاف الأصل من

المسجل في (مانيفستات - تظاهرات) مسرحية، وفي برامج مسرحية، وأحلام دائمة لـ «التجريب» حول مستقبل المسرح، وهى أحلام مواجهة، دائماً، بتفكير ابتاعى مكرور. «إن كتابى هذا هو فقط مجرد حلم» - كما يقول إدوارد جورودون كريج^(١٢) فى كتابه حول «فن المسرح»:

«أهو أمر جدير بالذكر أن يقوم البعض بهذا القدر من الفضوضاء، للوقوف بالمرصاد ضد شخص يخطر خطوة تالية نحو الطريق المؤدى لتحقيق ولو جزء ضئيل من حلمه^(١٣)».

أجل، إن هذا الحلم هو حصيللة إما لأفكار أو لتصميمات عدد من التجارب المسرحية. وفى نهاية الأمر، فإن الغالبية العظمى من أصحاب الفكر التجريبي المسرحي ومبذعيه، كانوا - وهذا واضح - ممارسين مسرحيين، تباينوا فيما بينهم فى مجال الإنجاز ومساره، وكذلك فى نسبة موافقة المجتمع على تجربتهم. فعلى سبيل المثال، كان كريج يحترف مهنة التمثيل والإخراج، ثم تراجع بعد مرور السنوات عن الإبداع المسرحي لحساب الأطروحات النظرية، المدونة فى كتبه، بل رفض التجريب القائم على هذه الأطروحات فى صيغ وأشكال خالصة بحثة. وعندما زار جاك كوبوه^(١٤) فى فلورنسيا مسرح كريج الذى صمم له خصيصاً، وكان يسمى «آرينا جولدونى - Arena Goldoni»، وشاهده فارغاً، حيث خشبة المسرح غير مستخدمة على الإطلاق، سأل كوبوه المفكر المسرحي الكبير كريج: «ما الذى ستقدمه هنا يا سيدى، وما الذى تعدد الآن؟» عندئذ أجابه كريج بهدوء: «لا أحاول تقديم شئ، إننى هنا فقط لأتأمل!»^(١٥)، وأحياناً يكون هذا النوع من التأمل تجريباً فى حد ذاته. وعلى أية حال، فمن المؤكد أن هذا التأمل يوحى بـ «لهم، بل بعد هذا التجريب وبهيفه من المنظور النظرى. إن فكرة كريج «السوبر / ماريونيت»^(١٦)، وكذلك ارتفاع مكانة «الحركة» لديه باعتبارها مصدراً

لها، على الرغم من أن هذا التجريب بهذا المعنى يقترب فى العديد من تجاربه من التجارب التى تطبق فى حقل العلوم.

لذلك، يبقى السؤال مطروحاً: ما الذى يمكن اعتباره فى المسرح «تجريباً»؟ أهو نشاط المخرج المشكل المفردات العرض المسرحي فوق خشبة المسرح، ذلك النشاط الذى يتصف «بالتفكير والانطباع التجريبيين»، ويقترح علينا شكلاً جديداً للعرض المسرحي؟ أم أن ما يطلق عليه «تجريباً» من الأفضل اعتباره بمثابة محاولة أو «بروفة» فى المسرح، لم تزل بعد تجريباً خالصاً يفوق الصياغة المقترحة للعرض المسرحي، دون اشتراك النظارة فى مشاهدة وتقييم «ما يجرب» عليه؟ وقد يكون التجريب الحقيقي الذى يعد مادة جاهزة قابلة للتشكيل، شيئاً يتسم بالابتكار الجديد فى العروض المسرحية، التى سيشارك فيها فيما بعد المتفرجون، كى تصبح وثيقة مسرحية حقيقية.

فى ظنى أن «التجريب»، نظرياً كان أو تطبيقياً، عليه أن يتخلق فى كل منطقة من مناطق الحياة المسرحية، كذلك يمكن أن يتلاشى من منطقة لهدوب فى منطقة أخرى، باعتباره «نموذجاً / مودبلاً» أو إلهاماً للإبداع والابتكار، أو أن يستنفد نفسه فى دائرة من دوائر الإبداع، ليسبر إلى دائرة إبداعية أخرى. وقد يكون الخلاف فقط حول المفزى الاستهلالى «للتجريب»، وكيفية الفنى، دون المساس بمبدأ التغيير والتشكيل الجديدين للعرض المسرحي، من حيث هو إبداع فنى متجدد.

إن حركة الإصلاح المسرحي الكبرى التى أبدعت أجيالاً عدة من المنظرين والمطبقين المسرحيين تختلف فيما بينها اختلافاً كبيراً فى الأطروحة، والفكرة، والمنهج، والأعراف، والصيغ الخاصة بالتجريب، وهذه الصيغ بمثابة استمرار لكل إلهامات مجريبيها الذين تواصلت مناهجهم وأساليبهم، ولا يزال الدور الجوهرى للتعريف بهذه الصيغ هو الدور الذى لعبه الفكر المسرحي

المحاولات عند كل من بيتر بروك^(٢٠) Peter Brook ،
يوجينيو باربا^(٢١) Eugenio Barba ، ويوجي جروتوفسكى^(٢٢)
Jerzy Grotowski .

التجريب والممثل

كانت هناك كتب مهمة سعى أصحابها إلى تعرف
أسلوب عمل الممثل مع نفسه، ومع دوره. كانت هذه
الكتب، وقت صدورها، تمثل ثورة وانجازاً فنيين هائلين.
وقد دارت هذه الكتب حول تطبيقات التمثيل والإخراج،
وأهمها على الإطلاق ما يربط بمنهج واحد من أعظم
المسرحيين المجهزين في العالم المعاصر، وهو المصلح
المسرحي الروسي ك. س. ستانيسلافسكى - K. S. Stanislavski .

بالقدر نفسه من الأهمية في علاقة التجريب بالممثل،
يقدم كل من لورين بيسكاتور^(٢٣) وبيرنولد بريخت^(٢٤)
نظريتهما. وتمثل هوامش النسخ الإخراجية لتايروف^(٢٥)
ولفاختانجوف^(٢٦)، ومذكراتهما جزءاً لا يتجزأ من التجريب
المعاصر. فداخل هذه الكتابات أفكار تجريبية تختلف فيما
بينها في درجة الابتكار، والجدة، والتشويق، ودرجة نفعتها.
فبعضها هو تعبير واضح عن «اللارغبة» أو الصرخة أو
التمرد في مواجهة واقع خشية المسرح وتطبيقاته، أكثر
من كونه مجرد تعريفات وأنساق لفعل التجريب وحدوده،
حيث لفظ المسرح من المسرح، والممثل من العرض
المسرحي، وتخلص المسرح نهائياً من الماكياج والأزياء -
كما يرى فاختانجوف. إن بحوث فاختانجوف البنيوية لم
تكن مجرد توهج أو مؤشر يرينا «كيف نهدم بداية لنشيد
البناء فيما بعده، بل كانت رغبة خالصة في بناء أساس
متين للمسرح المعاصر. ونشير هنا بالكاد إلى بعض
التظاهرات أو بعض أنساق النظريات التي نكتشف أنها
ستباين وتختلف في مدى تجريبيتها ونضجها الفني من
عدمه، وعلينا بكل ما نملك من اقتناع و يقين الاعتراف بها
جميعاً، باعتبارها سنداً قوياً وجوهراً أساسياً يشير إلى ظاهرة
التجريب المسرحي، في أفضل صوره، خلال القرن العشرين.

للمسرح وجوهراً إطاره، قد شكلنا الأساس النظري للكثير
من التجارب المسرحية التطبيقية. أثارت فكرة
«السوبر/ماريونيت»، في ذلك الوقت، كثيراً من اهتمام
المخرجين المسرحيين، وألهمت الكثيرين من المبدعين.
ويكفى أن نذكر - على سبيل المثال - «بيتر شومان Pe-
ter Schuman» ومسرحه «الخبز والدمى»^(٢٧)، وعلينا ألا
ننسى تلك المظاهرات المعادية لهذا النوع من التجريب،
وتلك الكراهية الشديدة التي واجهتها حركة التجريب
برمتها، بداية من ذلك الهجوم القاسي ضد كريج وفكرته
«السوبر / ماريونيت» - خاصة عندما طالب بإبعاد الممثل
واستبداله بدمية التوت سحنتها غضبا في مواجهة تلك
المظاهرات المعادية. وقد أدى ذلك، بعد سنوات، إلى
اضطرار كريج أن يمنح «دميته» مسمى جديداً، وتعريفاً
آخر، حيث أرغم على أن يقبل قدراً من التسوية والتنازل،
«فالسوبر / ماريونيت» فيما قال كريج فيما بعد: «هي
مثل زائد شعلة ناقص أنانية»^(٢٨). إن هذه الصيغة التي
استبدل بها كريج صيغة أخرى ليست بجديدة،
لكنها كانت تبدو لنا دوماً هادفة، وقد أفاد منها
كثيرون من الفنانين والمخرجين في المسارح بمختلف
بقاع العالم.

إن أنتونين آرتو - Antonin Artaud^(٢٩)، وهو أكثر
المجهزين في زمنه الذين أثاروا خلافاً حول مسرحهم، في
محاولة الوصول إلى «مسرح القسوة» الذي ابتدعه، وبعد
انكساره بسبب شعوره بالإحباط، إثر عدم فهم أفكاره
الإصلاحية، يعود إلى البحث عن مصادر مسرحه.
وبسبب ثراء تجريبه واعتماده على خبرته المسرحية
الطويلة، استطاع أن يبدع نظريته الذاتية حول
«التجريب». بدت هذه النظرية - كما يؤكد الباحثون
الفرنسيون والبولنديون المفسرون لظاهرة آرتو - مسرحاً
وصل في تصميمه وابتكاره إلى أبعد حدود التجريب
الذي يرمض بالمسرح الجديد. وقد حاول هؤلاء
الباحثون، بوهي متفاوت الدرجات، فك طلاسم فكرة
إبداع آرتو البحثي ومؤشراته الإصلاحية، وتمثلت هذه

لا يرمى الوصول إلى بناء نسق من الإشارات الفنية» (٢٨).

إنه قبل كل شيء مسرح علينا أن نعامله باعتباره إبداعاً، لا يتجه نحو تقديم عروض مسرحية بعينها. ولهذا، فهو تجريب مثقال في سلسلة من التجارب التي ينبغي لها أن تكون بطبيعتها وبالضرورة ظاهرة «للمسرح البديل - Alternative Theatre»، أو لحالات التمسرح التي تبدو تظاهرات مسرحية تتسم بسمة دهاكتيكية فنية.

«فما الذى يستند إليه - إذن - تجريب كهذا؟ لقد تساءل هؤلاء الذين أبدعوه، ثم تساءل فيما بعد أولئك الذين لاحظوا وجوده. ففى منفى مشترك، وفى مكان منعزل عن العالم الخارجى، حدثت محاولة لتشبيد لقاء منفرد بين البشر؛ انعقدت لقاءات بيننا، لم تكن مجرد عروض مسرحية، لأنها لم تخو داخلها عناصر مسرحية؛ كذلك التى يطلق عليها «عقدة» أو «حدث مسرحى». ولم تكن هذه اللقاءات مادةً للمشاهدة تتفرج عليها النظارة، لأنه لم يوجد بالفعل شيء من قبيل هذا. إنها مجرد لحظات شيقة، لحظات من التجريب البديع للغاية» (٢٩).

هكذا كتب عن جرروتوفسكى وبحوثه المسرحية. إن أعماله كانت مجرد تجريب مسرحى، يحمل فى مسرحته منبته ومصدره الذاتى. إن هذا النشاط المسرحى الابتكارى كان فى واقع الأمر عملاً ذاتياً، يحمل داخل إبداعه سمة فعل الحياة، ولا يقلل هذا التفسير فى الوقت نفسه من قيمة جرروتوفسكى ومرتبته التجريبية؛ عندما غادر المسرح بوصفه مؤسسة ليقترع فقط الواقع بكل ما فيه، محاولاً تحقيق مسلمات فلسفية محبوكة؛ فنلاحظ أن التجريب المسرحى لديه يحوى داخله حدوداً، يتم اختراقها فوق أرض مسرحية غير معروفة؛ أرض مجهولة تبحث لها عن مكتشف.

لقد قام المجرّبون المسرحيون، فى هذه المرحلة التاريخية، بحماس بالغ، بأول مرحلة مهمة من التجديد؛ مرحلة إبداع المفهوم النظرى وخلق الافتراض الأساسى؛ ومودى هذا الافتراض أن فن المسرح يختلف عن العلوم المتطورة؛ وأن النظرية عليها أن تتواصل والتطبيق الذى يتخلق منها فى بعض الأحيان، وأحياناً أخرى يتطلب الأمر تواصلًا للتدخل الفورى فى مرحلة الإبداع. ولانقل أهمية عن ذلك تلك الخطوة التى يتم فيها التحقق والتثبت من المفهوم النظرى بمساعدة التجريب كذلك؛ إذ تمثل هذه الخطوة أساساً لحدث التجديد المسرحى.

وبدرجة من الوعى النقدى والتاريخى، نرى أن هذه الحقيقة يؤكدتها الكثير من التطبيقات. فجوهر المسرح التجريبى ينبغى أن تؤكد «معملية»، كما يرى بعض المبدعين. وبوعى كامل، أطلق المصلح المسرحى الكبير «ييجى جرروتوفسكى» (٢٧) على مسرحه «معملًا». وعندما أحدث إنجازاً عالمياً كبيراً، فإن جرروتوفسكى توقف تماماً عن تطبيقاته فوق خشبة المسرح التى أثارت تغيرات مهمة فى المسرح العالمى، ووضعت تطبيقات المسرح فى حاجز ذى قضبان متوازية، بالمعنى الحرفى لهذا الوصف. لقد أبدع جرروتوفسكى بمدينة فرستواف البولندية ما أطلق عليه «جامعة البحث». فما الذى أراد جرروتوفسكى الوصول إليه؟ أراد التوغل داخل منابع المسرح ومصادره الأولى؛ والوصول إلى ذلك الإنسان الحقيقى المنغرس حتى النخاع فى الصدق والأصالة؛ ذلك الإنسان الذى لا يتقنع بالكذب؛ ذلك الذى يهدو مبدعاً جديداً للواقع/ الحياتى؛

«باسم أى شيء اخترق جرروتوفسكى - إذن - ما هو خارج عن المسرح؟ يمكننا أن نتعامل مع هذا الإبداع باعتباره إبداعاً لا يتجزأ فيه المسرح إلى مثل ومتفرج منفصلين؛ أو أنه على مستوى الحكاية أو القصة؛ مسرح

التجريب الطليحي ومعملية

من أكثر المواقف التي يتبناها الفنانون التجريبيون، والتي تعد سمة رئيسية لهم، الإيمان الصلب الذي لا يلين بإمكان إعادة بناء الواقع وتشبيده في مواجهة قضية الفن، وتماثل الفنان مع القوة الخلاقة للنسق الجديد والعلاقات الجديدة. وكانت الآثار المترتبة على ذلك سمي المهرب نحو استحضر الفن والحياة معا، وإذابة الحدود فيما بينهما، بل حتى احتواء الواقع باعتباره مادة خلاقة للفن، في مقابل المسرح، باعتباره - بالضرورة - مرجعا رائعا لبرنامجنا الذاتي، وليس مكانا راميا لوقوع الأحداث المسرحية ذات المعيار الفني الخاص. لقد اخترق «الداديون» الأوائل خشبة المسرح في زيورخ عام ١٩١٦، وكان منهم ترستان تزارا Tristan Tzara وهو جو بال Hugo Ball ورأدهم ألفريد جاري Alfred Jarry الذي قدم «الملك أوبو» عام ١٨٩٦، ودمروا بهذا العرض معاقل المسرح النمطي التقليدي، وقاموا بتعريفه من كل ما كان ينطوي عليه من مفارقات تاريخية، ليهدهوا بدايات نسج جديد لعروض مسرحية تنفرس - قبل كل شيء - في طراز ونموذج جديدين للعلاقة الجوهرية بين المبدع / المتفرج والمبدع / الفنان الذي يقدم واقعا خارجا عن حدود المسرح من حيث هو مؤسسة رسمية. إن هذا التغيير الحيوي للموقف الجديد للمتفرج كان كذلك أساسا وشعارا لتظاهرات المستقبلين، توماسو مارينيتي Tommaso Marinetti - عام ١٩١٣ وعام ١٩١٥، ثم إنريكو برامبوليني Enrico Prampolini عام ١٩١٥، حيث استجاب هؤلاء المبدعون لاستغلال كل وسائل التعبير المسرحي الجديدة فوق خشبة المسرح.

إن طليعية التجريب المسرحي ظهرت آنذاك عندما تشكلت بشكل رئيسي لتطالب بتغيير الواقع المسرحي، أدولف أيبا^(٣٠) ١٨٨٩، جورج فونكس^(٣١) ١٩٠٤، إدوارد جورودون كريج^(٣٢)، جاك كويو^(٣٣). واستمر تأثير هؤلاء المصلحين المسرحيين حتى الثلاثينيات من

القرن العشرين. ويصعب أن نحدد بدقة الحدود الواقعة بين ما يقع تحت مسمى الطليعية وذلك الذي يندرج تحت عباءة حركة الإصلاح المسرحية الكبرى؛ لمة تقارب - بلا ريب - وتباعد في الوقت نفسه، يشهدان على قرابة المساعي والأهداف بين الحركتين. فيمكن لنا أن نعثر - على سبيل المثال - على صدى لفكرة «سوبر مارينيت / كريج» في مطالب الطليعيين الأوائل، لكننا نعثر كذلك على تناقض يبدو واضحا في سعي المصلحين المسرحيين الأوائل إلى التغيير الكامل للمسرح القائم، وفي الوقت نفسه، نجد لفظ الطليعيين له وتجاهلهم إياه. علينا أن نحدد شيئا جوهريا، وهو أن الموقف الراض لمبدعي المسرح الطليحي يظهر واضحا في الوقوف الواعي على هامش الحياة المسرحية الرسمية، والرامي إلى خلق مساحة وبعد واضحين يستعد بمسرحهم عن «ريوتوار» المسرح بوصفه مؤسسة، وكذلك - وربما يكون هذا هو الأهم - الانقطاع التام عن الميراث المسرحي الذي شعر المصلحون المسرحيون أنهم منتحون إليه، في إعادة «مسرحية المسرح»، وفي العودة إلى مسرح شيكسبير بالعصر الإليزابيثي، وفي الكوميديا المرتجلة الشعبية، الكوميديا دي لارني Comedie dell'Arte. وظهرت علاقتهم بالتراث المسرحي الإنساني واضحة تماما في بحث المصلحين المسرحيين الدؤوب عن وسائل جديدة تقربهم من الطليعيين في التعبير الفني، واحتواء المسرح مناطق حيائية لم تلاحظ من قبل، ولم تكتشف بعد!! وقد نتجت هذه الحاجة من الفهم اليومي المفهوم «الطليعية» القائم على معرفية جديدة ووعي حاضِر بالطبيعة الفنية للحياة:

« (...) لقد تسبب عن هذا، أن الوسائط المسرحية، ووسائلها أو صورها، وهيئتها، قد أعدت طليعية تدبيل وتموت وتفقد طليعتها عبر استخداماتها «القببح» لوظيفة مماثلة مقلدة لمبدع آخر أو لعمل إبداعي آخر. إن طليعية

كذلك القضاء على التقسيم الذى يفصل ما بين العرض المسرحى والحياة الواقعية. والدليل على ذلك هو إدخال مواد جاهزة لم يمسهما للعب المسرحى بعد، لتمثل أدواراً فى الأحداث المسرحية، وتأتى تبعاً هذه المواد خارجة عن المبادئ التقليدية لعلاقتها بالمتفرج وتثور عليها. وتكون الآثار المترتبة على ذلك الدوبان التام للحياة والمسرح معاً، وغروجهما عن إطارهما التقليدى الفاصل فيما بينهما، وتحدد وظائف جديدة لما يطلق عليه «موقع الأداء» و«موقف الملاحظة»، والشك الكامل كذلك فى المساحة المستقلة للمكان المسرحى.

كان التيار الطليعى برمته - إذن - متوجهاً ضد المسرح التقليدى، خاصة ضد تلك الثوابت التى حافظ عليها هذا المسرح فى علاقته بالنص الأدبى، والوظيفة المسرحية للممثل. فتدمير البنية الهيكلية للنص الروائى، وإحلال الاستقراء الحر للمعانى والتفسيرات مكانها، وأحياناً غمر الكلمة فى دائرة منطوقها المعنوى (من المعنى) على حساب الوظيفة التعبيرية للغة المسرحية، كل ذلك جعل المسرح فى بعض الحالات المتطرفة يتوالى فى التخلي عن الكلمة؛ فتتغير مهمة الممثل بشكل راديكالى. وتدرجياً - كما حدث للكلمة - يتوقف الممثل عن أن يكون «حاملاً» للمعانى، أى يتوقف عن أن يعرضها فوق الخشبة؛ لأن المسرح نفسه يتوقف كذلك عن أن يقدم «عروضاً»، ويهد أن يكون مكاناً للحدث. والممثل فى هذا الحدث هو شكل غير مباشر للفعل الدرامى المؤثر، أو هو حدث يمثل حدثاً آخر، هو «التضحية بالذات»، إما بجسده أو بتعبيره الصامت أو بذاته الكلية.

من هنا، ينبثق عامل «الخيال» جلياً فى المسرح، وتتخلق الخيلة الإبداعية لدى الممثل والمتفرج معاً، حيث يغدو هذا الخيال باسم الأخير نقطة تحول فى بحثه المستمر عن التواصل الدائم الذى لا ينقطع مع الفن المسرحى وتجربته الطليعى.

«كلاسيكية» كهذه - إذا جاز لنا استخدام هذا المصطلح - إنما تقوم على نشوء أنساق ونماذج تزدهر ويوافق عليها المسرح التقليدى. فيستبب عن ذلك أن الفنانين الطليعيين يقومون بالبحث الدائم غير المنقطع عن صيغ للتعبير مختلفة وجديدة لا تدخل فى نطاق التوافق «التقليدى»، أو تكون جزءاً لا يتجزأ من تراثه (٣٤).

فالمسرح الطليعى بنية متطورة لمرحلة متواصلة تتهدى وتتضح فى الصيغ والأشكال المتغيرة، وهى بهذا المعنى تمثل مصدر إلهام مهما للمسرح فى رحلته الإنسانية والحضارية التى لا تنقطع سلسلة حلقاتها.

وبصرف النظر عن السمة المتغيرة للظواهر الطليعية فى المسرح، داخل مساحة زمنية تقع ما بين أوائل القرن العشرين وحتى النصف الثانى منه، يمكن لنا أن نشير إلى الميول الواضحة نحو بعض التغيرات التى بفضلها تغير شكل العرض المسرحى ومحتواه وبعض عناصره. وتكون المحصلة النهائية استدعاء المسرح التقليدى فى التغيير الجوهرى لصنوفه وتقنياته المسرحية. لقد حركت التجارب الأخيرة من السطح الراكد للحركة المسرحية، واخترقت الحدود التى كانت تعامل حتى الآن باعتبارها خصوصية مسرحية، ومن بينها الكلمة والفعل التمثيلى، ليزداد اقتحام فنون أخرى فى الوقت نفسه، ومن بينها الفنون التشكيلية والمعمار والموسيقى والباليه والتمثيل الصامت، ليسيطر الأخير على قسم كبير من العرض المسرحى، ويتحكم فى جسد الممثل ويحيله إلى قدرة هائلة من التعبير الرموز والثرى فى الوقت نفسه. وتؤكد هذه العلاقة الجديدة بهذه الفنون ابتعاد المسرح عن استقلاله من حيث هو فن منفصل، ونلاحظ هذه الظاهرة فى ميادين إبداعية أخرى، هذا من ناحية. ومن ناحية ثانية، يتزايد الاهتمام بأن يتعامل المسرح بصيغة ووجهة نظر تنظر إلى المسرح نبالة. وبدئى فى هذه الآونة

المسرح الطليعى فى بولندا

فى فترة ما بين الحربين

كانت فترة سنوات (١٩١٨ - ١٩٢٨) إلهاما للشعر والرسم الطليعيين على المسرح. إنها مرحلة تعد من أكثر المراحل إبداعا وبحنا جديدا فى المسرح. ففى هذه الفترة تشكلت أسس مفهوم المسرح ونظريته، وكتب أعظم الدرامات الطليعية، وولدت مفاهيم سينوغرافية، ونشطت المسارح التجريبية الصغيرة. وبعد عام ١٩٢٨ ضعف تجريب الطليعيين قليلا، ولكنه لم يمت. إن وجودهم وتأثيرهم ومواقفهم المعلنه فى السنوات العشر التالية وحتى الحرب العالمية الثانية، قد اتسمت بسمتها وطابعها، ليغدو المسرح أكثر استقرارا. انتهى عصر الشعارات والمانيفستو، ولكن لم ينته عصر الإنجازات الطليعية. فى أثناء ذلك، تطورت بشكل شائق الإبداعات الدرامية، ظهر الشكل الممارى / الفضائى لمفهوم المسرح، لتبدأ أنشطة أكثر إثارة للمسرح التجريبى، ومن بينها: «كريبكوت - Cricot»، وأثرت الحركة الطليعية بنفوذها وتأثيرها الكبيرين على طراز الإخراج فى المسرح الرسمى. وتأكدت كذلك الأطروحة القائلة بالخلق المتعاقب لفن المسرح، ومعنى ذلك التأخر الواضح لقبول المسرح عناصر جديدة من فنون أخرى، وتكيفها فى صياغة أكثر نضجا.

وكانت أكثر الجماعات الطليعية نشاطا جماعة «المستقبلين» الذين وصلوا - عبر برنامجهم - إلى وسائل مسرحية متجددة، وعروض استعراضية حديثة متطورة. ولهاولة رفع الحواجز التى تقف ما بين الفن والحياة، فإنهم لم يهملوا المسرح بمثابة أرض مستقلة بمفردها لنشاطهم الفنى، بل كانوا يمثلون تيارا حيا فى الوسط المسرحى. إن المبدعين المستقبلين الذين كانوا ينتمون إلى مدينة وارسو، ومن بينهم ألكسندر فات Aleksander Wat وأناتول ستيرن Anatole Stern أكدوا أن جوهر العمل المسرحى إنما يقود وينبع من وإلى

«البداة»، عبر عروض مسرحية سيركية (من السوبرك)، وصولا إلى الجماهير الصغيرة، كما نرى فى العمل المسرحى الضخم «Gga» الذى عرض فى عام ١٩٢٠، ورأوا كذلك أن فى «النجم» البسيطة للأحداث المسرحية أساسا للإبداع الفنى الهادف. وهذه الملاحظة الفطنة قد استقت خصوصيتها من اهتمامهم بالمسرح.

وكذلك، فإن جماعة المستقبلين الذين ينتمون لمدينة كراكوف (٣٥) (برونو ياشينسكى - Bruno Jasinski وستانيسواف موودوجينيتس - Stanislaw Modrozeniec) وبتيوس تشيجفسكى - Tytus Czyzewski) قد هدوا المسرح واحدا من أهم إنجازات الفنون الإنسانية، من ناحية تأثيره الكبير على الجماهير. وشاهد ذلك مكشفا تكتيفا بالغا فى مفردات العرض المسرحى: Jedniodni - owka Futurystow الذى قدم عام ١٩٢١.

أما البيان الذى أعلنوه، محددين من خلاله تصورهم للمسرح، فكان عليه أن يكون متكاملا فيما بعد، فى اللحظة التى يتسلم فيها جميع المستقبلين المعانى المعدة للعروض المسرحية والاستعراضية. فحتى تلك الأونة لم يكونوا يملكون أية خشبة مسرح، بل كانوا يتقاعدون عن وضع تلك الحلول النظرية التى تشكل المسرح فى المستقبل، ولا تخترق أية حدود سوى الملاحظة المرئية العامة، وهى تعد رد فعل حى للتظاهرات والمانيفستات للإيطاليين الذين أكدوا الخصائص الاستعراضية للمسرح ووظيفته.

إن برونو ياشينسكى (١٩٠١ - ١٩٣٩) فى تحديده وظيفة العرض المسرحى الحديث وصيغته، قد ابتعد عن افتراضاته الديمقراطية وجماهيرية، وبحته عن شيوع العرض المسرحى المتضمن شعارات من قبيل «الفنانون فى الشارع» و «كل فرد يمكن له أن يكون فنانا»، أو ذلك الشعار الذى يطالب «بمستقبلية فورية للحياة». لقد حدث كل هذا عام ١٩٢١، واتسم المبنى المسرحى الجديد بهذه الخصائص باعتباره مكانا للعرض المسرحى،

متضمنًا توزيعًا لأدوار المؤدى وعلاقته بالمتفرج الجديد. لقد كان على المستقبلى أن يكون منضبطًا مع نفسه فى رؤيته للمسرح ، وكان عليه أن يتقن من أنه فى المكان الذى يحدد معاملة المصلحون المسرحيون عبر استقلال العمل المسرحى. وقد ظهرت تيارات واتجاهات لايحدث فيها تجزئة فى العلاقة بين الحياة والفن ، وكان نمط عامل واحد منظم هو أن يبدو الفنان صادقًا ومفاجئًا. أما المبدأ القائم على التواصل الفنى المنطقى للمعرض المسرحى ، فكان عليه أن يحل محل «ذلك الهراء المتجول - رقصة فى الشوارع». أما العرض المسرحى كامل البنية والحبكة ، فكان عليه أن يقدم بديلاً عنه للمشاهد روحاً مكثفة بالمتعة تمنح المتفرج الشعور بالبهجة.

وبالاتفاق على تلك البيانات المذكورة آنفاً ، فإننا نرى أن نشاط المستقبلين قد تضعف فى بعض اللقاءات الشعرية الموسيقية والتظاهرات الفنية ، التى كانت تقدم فى نوادى المستقبلين بوارسو، ومن بينها نادى «المنارة السوداء - Czarna Latarnia» فى عام ١٩١٨ ، أو الاشتراك فى برنامج نادى «Pod Pikadorem» عامى ١٩١٨ - ١٩١٩ . و «نادى كاترينكا - katarynka» فى عامى ٢٠ - ١٩٢١ ، ونادى «Galka Muszkato» فى السنوات ٢١ - ١٩٢٤ .

لقد نظم المستقبليون «أمسيات شعرية» مشتركة فى عدد من المدن ، وكانت هذه الأمسيات من أكثر اللقاءات ضجة. وكان مكان لقاءهم الدائع الصيت مدينة زاكوبانا^(٣٦). لقد استغل الطليعيون كالمادة السيناريو نفسه، الذى وصف فيه كيف يمكن استثارة الجماهير واستفزاز النقاد. وسمح ذلك بالوصول إلى الهدف الرئيسى من «الأمسيات الشعرية» ذائعة الصيت؛ فجذب المستقبليون الانتباه إليهم، ومنحوا الفرصة لأنفسهم بتوسيع نطاق حدود الفن وآفاقه، لإبداع صيغ وأشكال تعبيرية جديدة. لقد تكون البرنامج المطبوع لهذه الجماعة من «ساتيربات» (أعمال ساخرة) تقف بالمِرصاد ضد

الطبقة البورجوازية، وضد إعلان المبادئ الأخلاقية / السياسية، والفنية، وقبل كل شئ ضد الشعر الجديد. ومع ذلك، فلم يمتع هذا - على الإطلاق - أن هذه الأحداث كانت تحمل سمة أدبية فقط، مع أن المؤدين (المنفذين) كانوا فى معظم الأحوال مؤلفين يدعون كذلك للعمل المشترك مع فناني المسرح، الذين استطاعوا أن يحيلوا «نوادى المستقبلين» إلى أمكنة ومواقع للنجارب فى مجال التعبير التمثيلى. وقد حازت على أكبر اعتراف لتفسير الشعر المستقبلى المثلة «إيرينا سولسكا» التى اعتمدت فى أدائها على مقطعين من الشعر، كتبهما شاب بعنوان «موسكو»، وكانت تؤدى أداءً تمثيلياً استخدمت فيه جميع الإمكانات التمثيلية. وبالطريقة ذاتها استطاعت هيلينا بوتشينسكا - Helena Baczynska فى إلقاءها أشعار برونو باشينسكى أن تنقش فى أدائها «الكلمة - والتشكيل الجمالى»، فى خلاصة فنية لفنون الإلقاء والموسيقى والرقص. وبمناجح كبير قدمت صوفيا أوردينسكا - Sofia Ordynska وبانوشى ستراخوتسكا Janusz Strachocki أشعاراً بطريقة تمثيلية اتسمت بجدة التعبير. وفى «الحفلة الكبرى لشعر المستقبلين الشمولى» بوارسو عام ١٩٢١ ، حيث اشترك كارول أدفينتوفيتش Karol Adwentowicz واستيفان يارنش Stefan Jaracz ، تم تقديم فنون طليعية اعتمدت فى تناولها على رؤية مستقبلية للفن المسرحى. ومع أن الممثلين كان لهم دور أكبر فى ذبوع شعر المستقبلين، اعتقاداً منهم بأن هذا الشعر قد ينشط من تقنيات التمثيل، فإن حركة «المستقبلية» فيما عدا بعض الحالات الاستثنائية، ومن بينها أمسية المستقبلين فى مسرح سولفاتسكى بكاراكوف - Teatr im. Juliusza Słowackiego عام ١٩٢١ - لم تخترق حدود هذا المسرح وأطره، ولم تحرك من بنيانه السائد آنذاك.

إن التخلص من العروض المسرحية الكاملة، واستغلال قيمة البرنامج المتكون من أجزاء متناثرة متقطعة ، ومن

يمكن لنا تلمس التأثير التجريبي النابع من المشروع الذى نادى به معهد المسرح، والذى اقترحه الكاتب المسرحى البولندى فيتولد فاندورسكى - Witold Wandurski فى الثلاثينيات من هذا القرن العشرين. أبنى بالفعل لفظ النظارة من التجريب؟ إن هذا السؤال المطروح الذى يربط التجريب بلفظ النظارة، يعد من قبيل التنوع على لحن رئيسى يتبنى بتجريب المسرح دون اشتراك الجمهور فى هذا التجريب، رغم أن وجوده هو العامل الإبداعي المشارك والمناخ معنى لهذا التجريب. يقترح أندريه فينستين تسمية تلك المسارح التى تقوم بالتجريب المنفتح على النظارة: «مسارح البروفات» أو «مسارح الطليعة». والمسألة لا تعدو هنا مجرد تسميات. فالتفرجون، لكونهم مستهدفين لمختلف أنواع الخبرات والتجارب، يقوم المبدعون بكشف أسرارهم وأغراضهم؛ والتفرجون بهذا المعنى، يمثلون إلهاما مشتركاً فى عملية الإبداع المسرحى، على الرغم من عدم معرفتهم اللاواعية بشكل التجريب المقدم وبنيت. ولذلك - ففى ظنى - أنه مادام الأمر متعلقاً باشتراك الجمهور فيما يشاهد، فإن التجريب لا يزال يتخذ سمة استثنائية متفردة، لا تستجيب إلى حاجات هذا الجمهور، ويسعى إلى لإرضائه. وهذا هو جوهر التجريب الذى يبنى أن يكون شيئاً آخر عن الحياة المسرحية برمتها؛ عليه أن يقف فوق أرض ثقافية صلبة. يبنى أن يكون التجريب فى مجالاته متعددة الجوانب أفكاراً وصيغاً معبرة عن الحاضر وعن المستقبل، وتغدو للمسرح الأكاديمى مادة خفية مكتنفة بالأسرار التى يستحيل تخليقها فوق خشبات المسارح التقليدية.

ونلاحظ أن المبدعين التجريبيين يتنازعون دائماً حول الأساليب التى أصابها الهرم، وحول المناهج المتقبولة التى أصابها التكلس، وأحياناً ما تحقق أفكارهم ورؤاهم هدف النجاح. لكنهم، فى واقع الأمر، يقعون دائماً فى أسر وحدة فنية منزلة. فمنذ اللحظة التى يتكثرون فيها أشكالاً جديدة للمسرح، وصيغاً مبدعة أخرى يقترحونها

تواصل المشاهد المنفصلة، يفسران كذلك عدم اهتمام «المستقبلين» بالدراما. فمهمة تقديم خلاصة لظهور الحياة بشكل أفضل، كانت تخدمه العروض الشعرية القصيرة أكثر من بناء الصيغ الدرامية، التى كانت تتطلب بناء خاصاً. ومن بين المستقبلين كان تيتوس تشيغيفسكى (١٨٨٠ - ١٩٤٥) الكاتب الوحيد، فى ذلك الوقت، الذى حاول ممارسة التأليف الدرامى. أما درامات ياشينسكى - الكاتب والشاعر البولندى والمؤلف المسرحى الأشهر - فقد انتشر نتاجه بعد إعلانه الرسمى انقطاعه عن المستقبلين. لقد ألف تشيغيفسكى ثلاث مسرحيات من ذوات الفصل الواحد. وهى على التوالى: (الحمار والشمس) «Osioł i słońce w metamorfozie» فى عام ١٩١٨، التى قدمت فى عام ١٩٢١ براكوف بمسرح باجتيلا Bagatela و(السارق من رفقه طيبة - Włamywacz z lepszego towarzystwa و(الشمبان وأورليوس وأوريديك) عام ١٩٢٢، لم يكن لهذه العروض المسرحية تأثير على الفن المسرحى وتجديداته المعتمدة على تراكم المهمات المسرحية (قطع الإكسور) للمستقبلين، وكذلك استغلال التجارب الشعرية فى هذا التيار؛ وليس للدراما التى جاءت فيما بعد متأخرة، وغدت ذات أهمية أكبر عندما أدان المستقبلون اللغة، للوصول إلى قيم جديدة للكلمة، وإلى مفهوم متزامن مع رؤاهم الجديدة. ومع مرور الوقت، افتقدت هذه المفاهيم علاقتها ببرنامج المستقبلين، لتسمى قاسماً مشتركاً بين أشكال التجريب عند الطليعيين.

التجريب والمحاولات العملية

يرى المنظر المسرحى الفرنسى أندريه فينستين André Venstein أن على المسرح التجريبي ألا يتعدى «المحاولات العملية»، وأن يتم بعيداً عن النظارة، بينما يكون هدفه الخضوع إلى «اللاشكل»، خاصة فى التجارب التى تتم فى عناصر العرض المسرحى. وقرباً من فكرة «فينستين»

وقبمتها. ظهرت هذه البدايات فى ديكورات عروض أندريه أنطوان^(٢٧) الأولى المتمثلة فى «طاقم» الأثاث المتكامل المتكون من غرفة طعام يستديرها من بيت أمه، ويضعها فوق خشبة مسرحه:

«...» فى حوالى الساعة الخامسة أقوم بتأجير عربة، وأسحبها بنفسى وفوقها قطع الأثاث على طول طريق روشين أرت^(٢٨).

إن فرقة الممثلين عند أنطوان ليست سوى أناس عاديين، عابرين، يرى فيهم معارفهم مجرد مخبولين، يتكونون من موظفى شركة الغاز، ومعظمهم مختارون من العابرين فى الطريق.

وينطبق الشئ نفسه على الجمهور: مجرد أناس عاديين اختيروا عن طريق الصدفة، كانوا يمثلون فى فرقة أنطوان باعتبارهم مشاركين فى الفرجة والرسالة الموجهة إليهم. أما الممثلون، فكانوا يؤدون أدوارهم بأدوات ووسائل متواضعة، كان يستخدمها أنطوان فى البدايات التجريبية الأولى لعروضه المسرحية. ولم يمر هذا التواضع فقط مجرد البرنامج المتواضع للغاية، بل الفقر الواضح الذى أرغم أنطوان على الاهتمام بالمجالات المسرحية السريعة، واستخدام الرموز والاستعارات الرامزة إلى طبيعته الفوتوغرافية من حيث هو أسلوب ومنهج إخراجى. ويتدرج نمو هذه الحفلات المسرحية، وثبات دستور أنطوان الطبيعى البدائى النظرة إلى الواقع، بتبدل الحال كذلك فينفق على عروضه مبالغ طائلة، لتتغير البدايات المتواضعة الأولى فى تكوين الفرقة، لتصبح فرقة فنية مكونة من مجموعة من الأخصائيين الخبراء فى فنونهم. وفى الوقت الذى استقرت فيه معالم مسرح أنطوان، يتضح أسلوبه المعبر عن قيم فنية أكثر نضجا، متفردة فى نوعها، غير متكررة، عندئذ يغدو ممكنا تقديم عروض مسرحية تشهد على ثراء هذه الفرقة وقدرتها الفنية الفائقة. وفى العرض ذائع الصيت (الناسجون) لهاوتيمان، نلاحظ أن أنطوان يقوم للمرة الأولى بقيادة

فوق أرض الواقع المسرحى، يغدو هذا التجريب الجديد مشاهدا للجميع، لتكتشف فيما بعد أنه قد استنسخ بشكل مبتذل فى عروض مسرحية متباعدة القيمة فوق خشبات المسارح التجارية من جانب، ومسارح الدولة - من الجانب الآخر - التى يسمي مجربوها إلى التجريب الأهرج، لتتوقف مسيرة التجريب فى مسرحهم باحثين عن «الموضات» الشكلية الجوفاء، وتندم فيه خصائصه التجريبية الأولى. وفكرة التجريب عند التجريبيين هى على الوجه التالى: الكشف عن النمط التقليدى المتزايد فى الأعمال المسرحية التى تعد سمة جوهرية لحاضر المسرح، عندما يود المجهرون فيه أن يتشكل من جديد، فيصبح ابتكارا وإبداعا مستغنيين يستثيران مجربا تاليا، يكتشف جزيرة مجهولة من جزر التجريب، وأرضا جديدة للمسرح. فالتجريب - إذن - يحمل من ورائه عمرا قصيرا. وتاريخ المسرح برمته يتكون، على مستوى النظرية والتطبيق، من عدد من «حيوات» التجريب القصيرة، التى يجب عليها بالقطع أن تتسلسل فى عقد لا ينفرط، فقد يفرق فيما بينها التكامل الفنى، والحرفة المتسمة بما هو مألوف وعادى، عند تقديم عروضها المسرحية الجديدة.

وأحيانا نشاهد تجارب حقيقية غير عادية، ونكتشف فى حياتها المسرحية ابتكارا ونسقا غير متكرر، يوحد بين طبيعتها فى هارمونية وتناسق. يولد هذا النوع من التجارب فى أنموذج مسرحى متميز، يعد فى معظم الأحوال إبداعا جديدا لصاحبه فى عالم التجريب المسرحى، يغدو ظاهرة متفردة، تتلاشى فى نهايتها بوصفها ظاهرة، أو تنسحب حين يتراجع مبدعها عن الاستمرار والتواصل. إن دهاكشيكية هذا النوع من التجريب، تبتكره الاكتشافات الكبرى والانهيئات المساوية للحضارة الإنسانية فى مختلف عصورها.

أنطوان وبدايات التجريب

كانت بدايات التجريب المتعددة والمتباعدة بدايات ضميعة، حتى إنه لم تظهر آنذاك أهمية لوجودها

يختلفون مع أستاذهم في مفهومه للمسرح والجديد الذى أتى به، وعلى رأس قائمة هؤلاء التلامذة والحوارين: فيسغود ماير هولـد Waiewolod Meyer hold الذى كتب رسالة إلى زوجه فى ٧/٨ عام ١٨٩٨ يقول فيها:

«بدأنا بالأسس - تحت أسنار الليل وتحت إشراف ستانيسلافسكى - عملنا المسرحى «القيصر فيودور» لألكسى تولستوى. ليس بإمكانك تخيل أصالة أكثر من هذا، وجمالاً، ووفاء الديكورات للواقع، لدرجة أن المرء يمكن له مشاهدتها ساعات طويلاً دون أن يشعر بالملل، بل أكثر من ذلك يمكن الإعجاب بها باعتبارها بمثابة شيء واقعى موجود منفصل عن الواقع الحياتى كما نراه»^(٤١).

وبعد مرور سبع سنوات، يستسلم ماير هولـد دون تردد للمناخ المسرحى لمسرح أستاذه ستانيسلافسكى، مع أنه يحمل داخله سره الزاخر بالحاجة إلى «المسكوت عنه» الذى يعد أكثر كثافة من الرموز الأدبية:

«وعندما أرسل لنا مخرج فرقتنا الأول «بمسرح الفن» - قسطنطين ستانيسلافسكى» تعليماته وملاحظاته، التى تمس المبادئ الأساسية التى حددناها فى هروفات العمل المسرحى للمؤلف ميترلنك^(٤٢) وصلنا جميعاً إلى نتيجة واحدة، وهى أنه يجب اعتبار كل هذا شيئاً من قبيل العبادة».

مطر ماير هولـد هذه السطور فى رسالة أخرى وجهها فى عام ١٩٠٥^(٤٣) إلى الفنان السينوغرافى إيليا ساكا - Ilja Saca بمسرح Mchat^(٤٤). إن هذا العرض المسرحى (الطقس الرقيق) لميترلنك لا يعتمد فيه المخرج فقط على خلق هارمونية صوتية لأصوات الجوقة التى تدرف دموها

جماعة من البشر «الكومبارس» بلغ عددهم ثلاثمائة فرد، يشكلهم تشكيلاً جماعياً جديداً فوق خشبة.

فى هذه المرحلة، يتحقق حلم الانتظار لما أطلق عليه فى تجريب المسرح: «وفاء خشبة المسرح للواقع الحياتى»، وفاء أسمى أكثر أصالة وتكاملاً من الحياة نفسها. لكن «الطبيعية» فى المسرح مع وجود «الحائط الرابع»، وصدق الديكورات الحرفى الناقل لهذا الواقع، والواقعية التاريخية والفيوتوغرافية للأزياء، وحرية المهمات المسرحية - قطع الإكسوار - التى كانت تؤخذ من الواقع اليومى وتوضع فوق الخشبة دون القيام بتعديل عليها أو تصنيف، وصدق الشخصوس المسرحية فى النقل عن الواقع الحياتى الحرفى، ... كل هذا توقف عن أن يصبح تجريباً. مما سمح - فى الحال - بحدوث انقلاب فى المسرح، وانتشار «حركة الإصلاح الكبرى» فى أوروبا جميعها؛ شرقها وغربها.

ستانيسلافسكى وروح الممثل

بصمم علينا أن نصف قسطنطين. من . ستانيسلافسكى^(٣٩) بأنه «مجرب»، مع أنه قام بفعل التجريب المسرحى، كما نفهمه بالمعنى الاصطلاحي للتجريب. فهو لم يهدف إلى أن يكون تأثيراً من تأثير الفن المسرحى، بل كان متعطشاً أكثر وهازماً بدرجة أكبر على تحقيق رؤيته «المسرح الفنى»، ليس فقط تأكيداً لتسمية مسرحه «بمسرح الفن»، بل لتحقيق جوهر العمل المسرحى برمته، وهو الصدق الفنى. لذلك، هوجم مسرحه بضرارة، وحورب حرباً شعواء لا هوادة فيها، المرة تلو المرة. ورغم ذلك، فإن مسرح ستانيسلافسكى هذا مدخلاً أساسياً لعدد كبير من التجارب المسرحية فى فترات زمنية متعاقبة. وكى نذكر فى هذا المقام دليلاً على ما نقول، فيكتبنا أن نذكر تجريب المصلح البولندى الكبير ييجى جروتوفسكى^(٤٥)، الذى تأثر فى بداياته تأثيراً واضحاً بستانيسلافسكى. بل إنه يتشمل على يديه حواريون ومتمردون ومجربون كثيرون،

المسرحى. فالمسرح عام ١٩١٥ كان مطالب بتجارب جديدة، لأنه قديما، حتى أكثر التجارب شجاعة، قد اكتسبت بتقاليد ثابتة لا تعبر عن قلق العصر. كان هؤلاء فى تقييماتهم أكثر حدة، وكان نقدهم يتميز بنظرته الثابتة الصارخة:

«إن مسرح الفن إنما هو لسان حال للبحوث المفردة فى موادها الخارجية، إنه مسرح متأق مستسلم للتعبير السيكولوجى. حتى موليير وجولدوني، ليس بإمكانكم تقديم مسرحهما! إنكم تقومون بإفساد مسرحيهما بفضل التفسير الحرفى المتزايد! إنكم تطورونهما وتكسرون طبيعتهما! والآن كيف تفكرون فى تقديم سوفوكليس وجوته وشيكسبير وبوشكين!؟» (٤٦).

لقد كان المصلحون المسرحيون فى القرن العشرين أو القسم الأكبر منهم الذى انبثق منه فكرة التجريب، كانوا منظرين وممارسين. وتجربهم نابع - فى الجوهر - من تمردهم ضد التيار الطبيعى.

لقد هيمنت الطبيعة على خشبة المسرح، لأن الزيف والتصنع قد امتدا بجذورهما إلى أن دفع الفن المسرحى دفعا إلى الاختناق والسقم - هكذا عبر أولئك الظالمون إلى إبداع تجريب جديد؛ لا أريد فى المسرح كلمات - يقول فاختانجوف - من الضرورى أن تجعل المتفرج يرى فوق خشبة المسرح روح الشعب المتمردة» (٤٧)، «إن الواقعية هى وسيط غوغائي للتعبير الأعمى - يؤكد إدوارد جوردون كريج - أفضل الشعر عن الكلمات التى فرغت من محتواها .. وأفضل الصمت أكثر»، «إن الحقيقة حول الحياة تبدو كذبا فى الفن - يقول تايلور»، «فالحقيقة الفنية تبدو شيئا مزيفا فى الحياة». والصراع نفسه مع التقاليد يهده تايلور صيغة للتجريب، والطريق الذى يودى إليه هو مسرح العواطف والمشاعر ذات الصبغ المكتشفة، أى إلى ما يطلق عليه «الواقع

صامتة، تختفيها المعبرات والأمل الخائف؛ بل إن درامية هذا العمل المسرحى تعتمد قبل كل شئ على تعرية الروح وتطهيرها.

وبعد هامين، يدخل المسرح الطبيعى فى مرحلة ثالثة تتعدى إعجاب النقاد واعترافيهم به؛ إنهم يقيمونه وينقدونه نقدا لا ذها:

«سرعان ما يراعى عند تقديم المسرحيات التاريخية مبادئ تشكيل خشبة المسرح فى صالون يعرض المواد «المتحفية» من العصور المختلفة، أو على أسوأ تقدير يصبح العرض المسرحى مجرد تقليد للواقع تقليدا وفيها على أساس الرسومات أو الصور الفوتوغرافية الموجودة فى المتحف. فالخرج والديكور يستحاولان أن يحددا بدقة العام والشهر واليوم، الذى وقعت فيه أحداث المسرحية (...) يريدان أن يعرفا، بدقة، كيف كان شكل الأكمام فى عصر لودفيج السادس عشر والخامس عشر (...) لا تصل إلى رأسيهما إلا فكرة الحفاظ على طراز العصر التاريخى (...) فالسمى نعو أن يرى الجمهور - بأى ثمن من الأثمان - كل شئ، بشعرهما بالألم قبل السرور، هذا تلك الإحباطات التى يتسبب عنها مسرح كهذا، فالمسرح الطبيعى يشغل انشغالا جوهريا بترجمة كلمات المؤلف واستيضاحها حرفيا» (٤٨).

حتى مايرهولد الذى غبر فى مسرح ستانيسلافسكى كثيرا من المعاناة الفنية، عانى كذلك من تلك الطقوس والشعائر الفنية المتفردة التى كانت تزخر بها نفسه؛ فغدا معتدلا فى تقييم طراز هذا المسرح. إلا أن موقف مايرهولد الجديد ورويته المسرحية المختلفة عن أستاذه لا يجعلان النقاد يرونه بمعيار صحيح، ولا يرغبون فى أن يروا فى مسرحه ما هو جديد وقيم فى عالم التجريب

بشكل فعال ومؤثر، مفتوحاً في عروضه المسرحية عناصر خارجة عن حدود المسرح. إن هذا النوع من «التجارب» كان متعددًا، وكانت جميعها تهدف إلى إحداث شيء ما، يظهر فوق خشبة المسرح «حلبة ملاكمة»، ترينا اللوحات المنسجمة بخصوصيتها، التي أقيمت عليها عمليات مونتاج فني، نشاهد عبر الشاشات السينمائية بعض مقاطع من الأفلام الوثائقية «التسجيلية»، حيث تزدهم بالبيانات الإحصائية موثقاً بذلك الوضع الذي يتحدث عنه الموقف المسرحي المعروض، سواء كان سياسياً أو اقتصادياً أو ظاهرة اجتماعية، لتؤكد فكرته العامة التي يريد لها بيسكاتور النفاذ إلى عقول المتفرجين ورووحهم، ويبرهنهم بالرسومات الكاريكاتورية للفنان الموهوب جروش Grosch ما يرمى الفنان المبدع إليه، وكان هذا الفنان الكاريكاتوري أكثر الفنانين ذيوفا وانتشاراً في هذا النوع من الفن الإبداعي، الزاخر بالشعارات والبيانات الداعية إلى الثورة.

إن العروض المسرحية الضخمة التي كان يطلق عليها «Trotz alledem»، كان يحددها بيسكاتور على شكل مونتاج حقيقي لخطابات فعلية، ومقالات وقصاصات صحفية وبيانات وإشاعات وصور فوتوغرافية وأفلام وثائقية، يعود تاريخها إلى فترات الحروب واشتعال الثورات، وتقدم في مجملها شخصيات تاريخية مع أحداث مسرحية تحدث فوق خشبة المسرح:

«لقد وقع كل هذا تحت طائلة «عمليات المونتاج»، داخل إيقاع يخلق قوة لا راد لها من التأثير النفاذ، يقترب من إيقاع الضربات المستمرة، التي تتلاحق في مختلف الاتجاهات - كما يصنفها أحد النقاد - ومع أنها كانت تعرض حقائق عارية، حقيقية، تدور حول النفوذ العميق غير المتوقع الذي يحمل بين طياته قوى إقناع مؤثرة - إلا أن سعيها الجمهوري هو كغيرها بكل القيم

الجديدة». وهذا هو المسرح الذي يحسرى داخله بعداً واضحاً بهدف الوصول إلى الاستقلالية التي تعد أعظم إنجاز حققه المسرح في تحريره على مر عصوره المتعاقبة. وعندما يقترب المسرح أكثر نحو التكامل، ويرينا قيمة المستقلة، فإنه سيفقد مسرحاً له أهميته ودوره. عندئذ يصبح المخرج كذلك دراماتورجياً بمفرده، دون وجود مؤلف مستقل. ويتمكن المخرج في هذه اللحظة من أن يحقق مع فرقته من الممثلين والفنيين مشاريعه في سيناريوهات ذاتية. لكن كان على المسرح - آنذاك - أن يدع في كل مرة فناً جديداً، أحياناً مسرحية تتسم بأصالتها التي يحقق من خلالها استقلاله.

إن تعدد هذا النوع من «التجريب» الذي يتم بهدف الوصول إلى طريق «المسرح المستقل» قد تباينت أهدافه ومسالكه، استناداً إلى المبدع ذاته وقدراته الابتكارية، والزمن الذي عاش فيه، ووطن المخرج نفسه. من بين هذه المسارح التجريبية أطلق على مسرح مايرهولد «المسرح البنوي» في روسيا، وأطلق على المسرح التجريبي لبيسكاتور «المسرح السياسي» بألمانيا، وكذلك على مسرح ثالث «المسرح التكاملي» - Teatr Totalny - لتادووش كانتور Tadeusz Kantor^(١٨) في بولندا. ومن بين هذه المسارح التجريبية كذلك، يمكن لنا أن ندخل في قائمتها تجربة ليون شيلر^(١٩) ومسرحه الشمولي Teatr monumentalny في أربسينيات هذا القرن وخمسينياته.

إن المسرح «المستقل» - بصرف النظر عن الشخصية الفنية الفذة لمبدعيه - قد تحرر من تغلغل النفوذ التقليدي، بعد أن لفظ - آنذاك - كل الأدوات النمطية التي شابهه. «لقد لفظنا كلمة «الصنعة المسرحية» من برنامجنا - يقول بيسكاتور - كانت عروضنا المسرحية تخدعنا، أردنا بها أن نمبر الحدود ونخترقها، بهدف الوصول إلى معاينة الأحداث المعاصرة، والتأهل لممارسة الفعل السياسي»^(٢٠). كان بيسكاتور يمارس السياسة

النمطية، «وهو» كل المقدسات من جذورها. إنها تصل خشبة المسرح وتوحيدها في شيء يسير بها نحو نقطة انطلاقها للذروة؛ فتشرق الحجب والأسرار، وترتد نثائجهما واضحة للعيان في أعلى درجات ما يمكن أن يصل إليه الفن الدرامي»^(٥١).

إن «لاحرفية المسرح» والتعامل الحر مع النص، الذي يتم في معظم الأحوال خارج أطر الدراما، واستغلال المفردة الإبداعية اللانمطية؛ والتعامل التجريبي مع المساحة الفارغة للفضاء المسرحي فوق خشبة المسرح التي تدور فوقها الأحداث؛ كل هذا يندو بدرجة أكبر أو أقل؛ حصيلة وميراثا للمسرح العالمي المعاصر. فالمسرح المستقل يفقد تدريجيا وببطء دلالة التجريب ومفزاه، ولذلك كان عليه حيال ذلك أن يبحث لنفسه عن موارد جديدة، ومواقع أخرى للتوسع، وللكشف عن مفردات تجريبية خلاقية مبتكرة.

كان على التجريب أن يبحث له عن حلول وطرق أخرى، بعيدا عن البواعث الفنية التي كانت تقيده؛ فالعالم الذي أصبح - خلال نصف قرن من الزمان - واقعا تحت نيران الحروب، قد تحرر من أطره الأخلاقية، وتناقض مع نفسه في تحقيق نظام للقيم كان دائما ينادى به. فالتجريب إذن - بهذا المعنى - هو العثور على أدوات ووسائل لم تستخدم فوق خشبة المسرح من قبل، وكذلك ابتكار عالم من القيم الجديدة. فخشبة المسرح التي غدت «سلة للمهملات» كانت تخوى كل ما تحمله الأرض فوقها؛ من بقايا زاخرة بالشظايا والبقايا والرماد، من أجزاء وأشياء كان يستخدمها الإنسان من قبل، ثم هجرها أو تركها لأنها لم تعد ذات نفع له، وغير قابلة للاستخدام، حيث ترحف فوق أرضية خشبة المسرح «البرقات البشرية» بديلا عن الإنسان، وتبدو بفعلها كما لو كانت تشوه الإنسان عن عمد، تتصف بصفاتهما الإرهابية، تسعى إلى تدمير كل شيء من حولها، وسط

عالم زاخر بمختلف أشكال البشر وصورهم، لتسمى أهدافا للتصويب. يصل الحدث هنا إلى موقع الملاحظة فوق المنصات الخشبية (براتيكابلات) ويحتضن فضاء على شكل صليب، وهو الرمز الأوروبي للعذاب والتضحية معاً. إنه مسرح الدمار؛ مسرح الموت، مسرح «مأساة الإنسان والعالم» في نهايات القرن العشرين ليوزيف شايئا - Jozef Szajna^(٥٢). وهو واحد من أهم المخرجين البولنديين والعالميين المستقلين، صاحب التجارب المسرحية في مجال السينوغرافيا والإخراج المسرحي والتشكيل المرئي داخل ميراث التجريب المسرحي المعاصر ومخزونه الإنساني.

أكانت التجارب المتتالية إخفاقات مسرحية قادت المسرح التجريبي إلى أقصى حدوده المخرامية، تلك التي لا يقوم دونها العمل المسرحي؟ بل - وهذا هو الأهم - ما الذي يتخفى «متقنما» خلف هذه الحدود؟ أهو «اللامعنى» أم «القبح الفني»؛ أيكون الظلام والفوضى هما اللذان احتوتا العمل التجريبي - ويصعب على أي عمل مسرحي احتواؤهما حتى النهاية - أم أن كل هذا كان يعني تخليا عن الفن الخالص وارتدادا عنه؟

إن الأعمال الأدبية الكبرى، من أمثال «دواوين الشعر» وأشهر الروايات، والمآسي والملاحم التي تتجاوز زمنها؛ فتصبح ميراثا إنسانيا خالدا جامعا؛ تمثل مادة يملكها مؤلفو العرض المسرحي، ويستخدمونها استخداما يتسم بحرية الطرح، وقوة المعالجة وذكاء التفسير. ويمكن تقديم عرض مسرحي ينهل من هذا الميراث الإنساني عبر مقاطع مقتطعة من نصوص وجمل، لها تميزها وخصائصها، تمثل بعض الكلمات المبسرة هنا وهناك، استعيرت من أفواه كبار الكتاب. «هكذا يبدو الوجه الحقيقي لثقافتنا المعاصرة» - وهي جملة ذائعة الصيت قالها المصلح المسرحي البولندي الذي يعد بدوره واحداً من أجراً رجالات التجريب في عالمنا، وأكثرهم خلافاً

حول تجريبه. يرى جروتوفسكى أن الأعمال الأدبية الكبرى أضحت خلاصات شابهة الحذف والتقصير؛ فهي مجرد فقرات طارئة ليس لها فحوى أو مضمون. إننا نستخدمها بلا فهم ودون إدراك. وعندما يسمعونها المتفرجون فوق خشبة المسرح، فإنما يسمعون أنفسهم. ففضاء المساحة للفراغ المسرحى يمثل - مع أنه فى معظم الأحوال فراغ مغلق فى علبه مسرحية - صدى لروح المتفرجين وتأملاتهم. وأحياناً بتشكيل هذا الفراغ فى صيغ غير نمطية متباينة؛ وبمعد تشييده زائراً بالمواد التى تبدو مجرد تعليقات، من بعض الكلمات المنفردة فى عبارات غير مفهومة. فنشاهد فوق فضاء خشبة المسرح وفراغها جناح طائرة، أصابع يمانو، ضلفة من خزانة تنفتح بشكل عشى، تعادل عشية كلمات الواقع.

إن هذه المقترحات المسرحية لم تستنفد بعد طابع التجريب المسرحى فى نهايات القرن العشرين، وقد يصل عددها إلى الكثير؛ منها التجارب المتميزة تميزاً واضحاً، التى يبدو فيها الإبداع الذاتى متصلاً اتصالاً وثيقاً بالمسرح. فجوهر التجريب الحقيقى - لا الظاهرى - إنما ينبع من ذاتية الفنان، وتفرد ابتكاره، من ظاهرة التجريب المبدع فى عمله الذى لا يتكرر. ولا يعنى هذا على الإطلاق أن جزءاً من مقترح التجريب ليس قابلاً للإبداع على أحسن الأحوال، أو استنساخه على أسوأ تقدير فى المسرح الشائع، أو ما يطلق عليه «المسرح الشعبى» أو «المسرح الأكاديمى». لذلك، فإن التجريب - بهذا المفهوم - يصبح تجريباً من المنطقة الثالثة فى ميدان الابتكار والتجديد؛ إنه هو نفسه ذلك التجريب الباحث عن حلول جديدة؛ نربنا تبايناً واضحاً فى الرؤية لما يحدث ما بين العلوم المتطورة فى فنون الإبداع. فالتعلم وتطوراتها هو أعلى مرتبة من المراتب، هو هدف قام لأجله التجريب المفيد فى حقل العلوم المتطورة. أما التجريب فى المسرح، فهو ازدهار سريع سرعان ما يأفل ويذبل لينبت إبداع جديد.

إلى جانب ذلك، هناك التجريب المستند إلى محاولة العثور على صيغ مسرحية، للتعبير من خلالها عن ظاهرة التفكك، والدمار، والكوارث التى تهدد عالمنا. وهناك كذلك ظواهر مسرحية تجريبية لها توجهاتها فى ميدان آخر مختلف. يرى بيتر بروك فى التجريب المسرحى؛ «أنه شئ حقيقى حتى يمكن أن يغدو مجرد ارتجال فقط، شئ فى طور الإعداد للعرض المسرحى، يتكرر فوق الخشبة»^(٥٣). ويعود هذا الرأى فى تجريب المصلح المسرحى الكبير بروك إلى فترة زمنية لا تقل عن ربع قرن من الزمان؛

(...) إن أفريقيا هى بالنسبة لنا نخذ. أن تمثل أمام بشر، لا تصل بيننا وبينهم لغة مشتركة فقط، بل معدومة إمكانية التواصل معهم عبر ثقافة مشتركة ... إنما لهر شئ مشير للاهتمام ... ما نرمى إليه، هو أن يتم هذا التمازج فيما بيننا بداية من درجة «الصفرة»؛ ويحدث الإبداع بفضل اتباع أسس اللعب المشترك مع المجتمعين حولنا من البشر. والدارس الأساس لتلك التجربة كان هو تلك الخبرة الحية التى تتخلق فى مناخ وظروف تشييدان نوعاً من العروض الجماهيرية - لها خبرة تخلق الفرصة لتحقيق تبادل فعلى بين البشر، بعضهم البعض. إن التساؤل حول مضمون هذا التبادل ليس له معنى؛ إن الخبرة هى فى حد ذاتها مضمون (...) فالاجتماع الإنسانى لحضارتنا المعاصرة ليس حياً ولا ميتاً، بل يمكن القول القليل، وهو أنه يتواجد فى حال مغير للرفاه والشفقة الرخيصة (...) أما فى المسرح فتتواجد ليس فقط مسؤولة واحدة، بل ثلاثة أنواع من الشعور بالمسؤولية؛ مسؤولة حيال أولئك الذين يحبون المسرح، ومسؤولة تجاه

ويرى أن مسرحاً كهذا ما هو إلا ظاهرة سبقة غير مفيدة للمسرح.

«...» فاسم تجريب برنا لفظ مسؤولية المبدعين حيال إبداعاتهم. وهنا ينشأ شيء على الهامش، في البروفة.. الإبداع غير الطموح، للوصول إلى المحصلة النهائية التي يتحمل فيها المبدع مسؤوليته الكاملة؛ العمل المسرحي والتجريب هما حضوران يستحيل مقارنتهما. يمكن القيام في المسرح بالمحاولة ولو المحاولة - ولذلك سنبدأ بالضرورة إبداع، يتقدم ويتطور ليغدو عرضاً جاهزاً حتى آخر لحظة من ليلته... لكنه عندما يقف التجريب بجوار ما يطلق عليه بالمسرح... «الجاد»... كما لو كان كل ما يقام به هو مسرح وليد الشارع وغير جاد، نحن فيه غير واهمين بوجود الفن عامة، وجوهر فن المسرح، على وجه الخصوص، كأن المخرجين في بروفاتهم المسرحية يقومون بشيء يوصم بالعار، ويتسم بالغربة؛ من الدرجة الثالثة؛ كما لو كانوا يقومون بتقديم أشياء تنصف بالغلظة، مرعبة، مخيفة، مفرعة، زاحرة بمختلف الألوان والأنساق الفوضوية، التي تقلب كل الموازين باعتبارها قمة في الدجل والانحراف»^(٥٦).

إن تأكيد إنجازات المخرجين الكبار في مجال المسرح في النصف الأخير من القرن العشرين، لا يجعلنا نتفق مع رأي فينكتاتسي؛ فربما يحذرنا من تجريب مسارح «الشارع» ومواجهة الأنبياء الدجالين المزيفين بالدعوة الضالة بفن مسرحي جديد، والتجريب المضلل الذي يصيب الفن المسرحي بأضرار بالغة.

ولا يزال يحول بخاطري تساؤل مهم حول الواجبات أو الالتزامات التي ينبغي لكل تجريب القيام بها. ويقول إرفين أكسير^(٥٧) المخرج البولندي الكبير: «إن لمة شيخين

البشر الذين أعطوا المسرح ظهورهم، لأن صيغته أضحت أشكالاً تصلب أمامها عيون المتفرجين، وأخيرا مسؤوليتنا تجاه أنفسنا نحن. حول هذه المسؤولية الأخيرة بالذات، علينا أن لا ننساها، لأنه لو حدث ذلك، عندئذ سنوقف عن أن نحيا حياة ثرية. وسيمسى التواصل مع الآخرين فقيراً. إنها مسؤولية تجاه تطورنا وارتقائنا وبحثنا في أرواحنا ذواتها عن هذا التطور وذاك الارتقاء»^(٥٨).

ضرورة التجريب

التجريب حاجة - بهذا المفهوم - بل ضرورة لكل نشاط إنساني. ومن ثم فإن جميع أشكال الابتكار والإبداع ضرورية. التجريب في المسرح هو تأكيد أنه عنصر حي، ويعني هذا أنه، بأسلوبه الفني، إنما يقوم بإسقاط رؤية عالمنا المعاصر وردود أفعاله ببراء خبرته وفكره ومعارفه، وإنجازاته ومخاطره. لذلك أيضاً، على هذا التجريب أن يكون «فاعلاً»، يقوم بكامل وعيه ومسؤوليته بمخاطرة الإرهاص والتنبؤ. إن التجريب الحقيقي ما هو إلا تزايد صيغ الابتكار والتجديد. ولهذا، فليست كل تجربة واقعة تحت شعاره تقود إلى التجريب الفعلي المبتكر. لمة حقبة زمنية نشاهد خلالها ممارسة التجريب شيئاً من قبيل «الموضة». وسهل عندئذ الوقوع في براثن التجديد الشكلي المفرغ من محتواه، الذي يصطنعه تجريب مثل هذا. ولذلك أيضاً، نكتشف في تاريخ التجريب العديد من الآراء النقدية الموجهة إلى باقية من مختلف المصلحين المسرحيين المخرجين، إلى درجة أن هناك - في تاريخ التجريب - كاتباً غير نمطي، غارقاً حتى أذنيه في موضوعات متفق عليها، ومعروفة، لكنه يقدمها بحدس وفكر طليحي، إنه الكاتب المسرحي الطليحي البولندي سنانيسواف إجناتسي فينكفيتش^(٥٩) مبدع نظرية «الشكل العالصر» في المسرح الطليحي، وهو يقسم - بشكل سلبى - خشبات المسرح التجريبي،

يمتقدون بأنهم وحدهم قد شهدوا مسرحاً جديداً^(٦٠).

إن الوعي بمختلف مصادر المخاطر التي تزحف في الطريق الحزوني للتجريب يتجه مباشرة نحو المسرح، ولكن الأمر يبدو أكثر اجتذاباً لذلك الذي سيدهه الفنان بعد لحظة. إن جميع المبدعين ومجربى المسرح عليهم أن يتحملوا بقوة القدرة على ما يهدفون إلى الوصول إليه...

(١٠٠) ما يعنى - يقول إدوارد جوردون كريج، أول ملهم للتجريب بمسرح القرن العشرين - هو أن أكون عميق الخبرة في تجريبى، وأن رحلتنا لن تكون لها نهاية... ودائماً ما سنبادنا شيئاً يرهقنا، يرغمنا على السير إلى الأمام^(٦١).

وقد يكون الإرهاق الدائم، والشعور الملح بالبحث عن الإبداع الجديد، هو النوبان في الأحماق، حيث يرقد المسرح - كما يقول كريج - مختفياً تحت أرض الأهرام منذ ألفى عام، واضحاً وجذاباً، ينتظر من يسدده ويتركه!!

أفكون هذه دعوة صريحة لمبدعينا إلى العودة إلى الذات، والبحث عن هوية لمسرحنا الذى لا يزال راقداً تحت رمال صحراء تحتاج إلى من ينفث فيها الحياة والوجود، لترتفع - بالفعل - أهرامات الحضارة والثقافة المسرحية الإنسانية المصرية الخالدة!؟

جوهرين في العمل الفنى: الأصالة، ومسؤولية الفنان كاملة تجاه فنه. ولذلك، فإن معالم الطريق لمسؤوليتنا تجاه مسرحنا هي «الفكر» والصياغة الفنية المتجددة، والتجريب الشجاع. إنه قضيتنا المصرية بوصفنا مبدعين - لكنها شجاعة لها طابعها العلمى ومسارها التلقائى وهما المستفز:

«فالشجاعة التي تطلب حسب الطلب، تتوقف عن أن تكون شجاعة ملهمة، والتجريب دون هدف محدد ليس بتجريب. وقد يبدو ظاهراً أن وضع حجر أساس لبنى من القيم المسرحية الفنية الجديدة، الذى شهده فسيبانسكى^(٥٨) وشيكلر^(٥٩)، أكثر قيمة من قصر شهده شخص ما فوق جزيرة مجهولة حيث سيخفى هذا القصر في اليوم التالى بلا أثر يتركه من بعده... وقد يكون الأمر مجرد «نون» ساخر حزين. لو أن الأمر لم يتوقف فقط عند حدود الشعور بمولد العمل المسرحى، إثر شعور المبدع بعدم مسؤوليته تجاه إنتاجه الذاتى، فسوف ينشأ عن ذلك - بالضرورة - صيغة غير مسؤولة تتصف بهمجيتها في علاقتها بثقافة «التجريب». إن أولئك الذين سيأتون من بعدنا، معتقدين بأنهم هم الوحيدون الذين شهدوا مسرحاً جديداً، سيأتون وينظرون إلينا باحتقار لأنهم

كتابخانه مركز اطلاع وى سانی
بنیاد وادایرة المعارف اسلامی

المواشى

- (١) إيسخولوس، (٥٢٥ - ٤٥٦ قبل الميلاد)
شاعر إغريقى مبدع المأساة الكلاسيكية. من بين تسعين عملاً درامياً لبى لنا التاريخ سبعة من بينها: الأورسها، وروميديوس ملكها، وأجاممرون، وحاملات القرابين، وأيويد.
- (٢) سوفوكليس، (حوالى ٤٩٦ - ٤٠٦ قبل الميلاد)
شاعر إغريقى مبدع المأساة الكلاسيكية. ألف حوالى تسعين مأساة، وثلاثين مسرحية سائرية. حفظ لنا التاريخ منها سبع مأسا، أجامم، أيجيونا، و الملك أوديب، الكور، فليكت، أوديب ملكا، وأوديب فى كورونا.

- (٣) بروتا جوتست؛
هو الممثل الأول في المسرح الإقليمي الذي يقوم بالتحاور مع الجوقة.
- (٤) تالما، (Talma)، (١٧٦٣ - ١٨٢٦)
كان ممثلاً فرنسياً في «الكوميدي فرانسيز»، وعمل في هذه المؤسسة مدبراً وصاحب منهج في التمثيل يقوم على الأداء الرصين الكلاسيكي.
- (٥) السفليات المنقطة؛
مطلقات تعلق في سقف المسرح، وهي عبارة عن مواد فضائية تقوم بغطية آلات الإضاءة وكل الأجهزة والأدوات السالطة من سقف المسرح.
- (٦) مخطوط باللغة البولندية بعنوان «Experyment w Teatrze Geneza Egzemplifikacje»؛ للبروفيسور باربرا لاسوتسكا، ص ٢ .
- (٧) المخطوط السابق، ص ٣ .
- (٨) الفلاسفة الوضحيون؛ هم أصحاب الفلسفة التي وضعها أوجست كانت، والتي تعنى بالظواهر والوقائع البشينة فحسب، مهمة كل تفكير تجريدي في الأسباب المطلقة.
- (٩) أندريه انطوان، (١٨٥٨ - ١٩٤٣)
فرنسي. مخرج وممثل، وأحد أهم المبدعين الممثلين، الممثل الرئيسي لتيار الحركة الطبيعية في المسرح. مؤسس المسرح الحر Théâtre Libre. قدم فوق خلفية مسرحه أصلاً واقعية فرنسية. وكذلك مسرحيات هاريمان وسفرنبرج وتولستوي، حاول في مسرحه أن يقرب الفن المسرحي بكل أبعاده إلى الحقيقة الحياتية، لفظ في أعماله الرمز والشمولية التي يمكن أن يعصف بهما الديكور المسرحي، اهتم اهتماماً كبيراً بتفraz الأداء التمثيلي وقطوعه للمفهوم العرض المسرحي وفردية الشخصيات والمخاض الجماعية، وفي عام ١٨٩٧ أسس في باريس مسرحه Théâtre Antoine ليقدم أعمالاً ولإبداعات الكتاب المسرحيين الشباب. وفي سنوات ١٩٠٤ - ١٩١٤ أسس مسرح «الأرديون»، وأخرج أفلاماً، من أهمها: عمال البحر المهر، عام ١٩١٧، وكان ناقداً مسرحياً.
- (١٠) مخطوط باربرا لاسوتسكا بالبولندية، ص ٣.
- (١١) المرجع السابق، ص ٥.
- (١٢) جوردون كيريج، (١٨٧٢ - ١٩٦٦)
مخرج إنجليزي وسينوغراف وممثل مسرحي. بدأ حياته الفنية ممثلاً ثم قدم أول عمل مسرحي من إخراجها وتصميماته السينوغرافية في عام ١٩٠١. بعد كيريج بجوار أدولف آيما السويدي من أهم التجريبيين الإصلاحيين لحركة المسرح العالمي. إن كيريج هو مبدع نظرية (خلفية المسرح التشكيلية الجديدة) خلق أسساً جديدة للمفهوم المسرحي لعناصر العرض المسرحي الجوهري: (الإضاءة - الألوان - التكوين المسرحي - المساحة - الفراغ - الحركة - الشخصيات). كما أن كيريج أبدع مفهوماً جديداً لدور المخرج المسرحي أو «المبدع المسرحي» - على حد تعبيره - بأعماله «فناناً شاملاً». أسس المجلة المسرحية The Mask (١٩٠٨ - ١٩٢٩). وألف كتاباً مهماً حول فن المسرح عام ١٩١١.
- (١٣) انظر مخطوط باربرا لاسوتسكا بعنوان «التجريب في المسرح، باللغة البولندية، ص ٦.
- (١٤) جاك كوبيو، Jacques Copeau، (١٨٧٩ - ١٩٤٩)
فرنسي الجنسية. مخرج وممثل وممثل مسرحي. مصلح المسرح الفرنسي، كون مسرح «Vieux Colombier» أصلح من الفن المسرحي المرتبطة بجلود، بترات المسرح الفصحي. استخدم ما يطلق عليه «خلفية المسرح» العارية دون وجود الإضاءة الأرضية الأمامية، واستخدم ديكورات قليلة التكاليف. اهتم اهتماماً مكثفاً بالممثل وتعامل معه فنياً تعاملأً قام على إمكان استعراج طلائع الإبداعية وتنجيرها.
- (١٥) انظر مخطوط باربرا لاسوتسكا بعنوان «التجريب في المسرح»، ص ٧.
- (١٦) السوبر مارينوليت، فكره المصلح المسرحي الإنجليزي أ. ج. كيريج. وهي تقوم على خلق شخصية خيالية تجمع ما بين الدمية المتطورة والإنسان.. الدمية التي تؤدي مختلف الانفعالات والمشاعر، دون أن تعكس ذاتها وهويتها كما يفعل الممثل الحي، الذي يسمى المصلح المسرحي الكبير إلى التخلص منه. فهو يريد من الممثل أن يندو دمية متطورة ترتدي قناعاً للتعبير عما يريد.
- (١٧) «الخبز والدمى» Bread and Puppet، فرقة مسرحية أمريكية تعد من أهم الظواهر المسرحية في سنوات الستينيات. ولا تزال مسخرة في إنتاجها المسرحي. تقدم عروضاً مسرحية تتحرك فيها الدمية التي يبلغ طولها بضعة سنتيمترات إلى خمسة أمتار ونصف المتر، بألوان فوق وجوهها. أسس بيترشومان Peter Schumann هذه الفرقة، وأقارها في نيويورك منذ عام ١٩٦١. وفي السنوات (١٩٧٠ - ١٩٧٤)، كانت تعمل هذه الفرقة تحت رعاية بعض المسؤولين والمؤسسات التي ساعدتها على الاستمرار والتواصل. تحاول هذه الفرقة أن تقوم بنوع من المزج الكامل بين الفن والحياة، مؤمنة بأن المسرح كالحب، يمثل للإنسان حاجة ضرورية أولية، باعتبار أن ما تقدمه الفرقة هو طقس القسام الخبز مع الجمهور - هذا الخبز الذي تصنعه الفرقة بنفسها. تشترك الفرقة اشتراكاً فعلياً وروحانياً في المظاهرات السياسية، واللقاءات الجماهيرية المفتوحة. من أهم عروضها: الخريف في السنوات (٦٢ - ٦٦ - ٦٧ - ١٩٦٨) وهو صرخة احتجاج ضد الحرب في فيتنام و جهان دارك في سنة (١٩٧٤) واليهود (١٩٨٠) جنوا - (١٩٨٠) وغيرها.
- (١٨) انظر مخطوط باربرا لاسوتسكا المسرح التجريبي، ص ٨، ٩.
- (١٩) ألفولين أرتو - راجع كتاب أرتو مارتون ليلسن، ترجمة: نعيم عاشور، ص ٨٧ - ١٠٩ - دار نشر أسرة الأدباء والكتاب - البحرين.
- (٢٠) بيتر برونك - (ولد في عام ١٩٢٥)
- إنجليزي الجنسية، من أهم المخرجين التجريبيين في عالم المسرح المعاصر. مخرج مسرحي وأوبرالي وسينمائي. وفي معظم أعماله الفنية يقوم أيضاً بالتصميمات السينوغرافية والموسيقية. كان مدبراً فنياً لأوبرا «كولت جاردن» في سنوات (٦٢ - ١٩٧١)، وكان واحداً من أهم مخرجي مسرح «روبال شيكسبير كامبني».

ومنذ عام ١٩٧١ وهو مدير مركز الإبداع المسرحي الدولي (CICT) ظهر اهتمامات بروك فنيهان، لغة المسرح، وهي لغة يبحث عنها خارج اللغة الأدبية، وعلاقة المخرج بالمثل، وعلى العكس، علاقة المخرج بالعرض المسرحي. أهم أعماله ماراضاد ودقة بدقة والملوك لير، وأوديب.

(٢١) برينيو باربا

ولد في عام ١٩٣٦ في إيطاليا. مخرج ومنظر مسرحي، مربي، مؤسس ومدير فرقة «أودين تياتر» - Odin Teatret. رحل إلى النرويج، وهناك في العاصمة أوسلو أكمل تعليمه بها ومنها حصل على منحة دراسية ليدرس دراسة تطبيقية بقسم الإخراج المسرحي باكاديمية المسرح، ثم عمل مع المصالح المسرحي الكبير البولندي ييجي جروثوفسكي في مسرحه (ال ١٣ صفا). درس في الهند، بعد ذلك، فتيات الممثلين في مسرح الكاكاكالي. أنشأ في النرويج، بعد ذلك، مسرحه «أودين تياتر»، أثار كثيرا من المسرح الفكري لجروثوفسكي، وحاول لتطبيق تطبيقه بمسرحه. أهم عروضه المسرحية كاسباريانا - ١٩٦٧، و ليراي - ١٩٦٩، ورماد بريخت - ١٩٨٠. لا يقوم مسرح (باربا) على برنامج في محدد، إنه مع فريقه يبحث دائما عن المخرج الجديد والأفكار الجديدة، ويلاحظ ذلك الذي لم يندج أمام اختباره. يعود الاهتمام الأول في مسرحه بالممثل وتقنياته باعتباره هدفا في ذاتها. وفي الرحلة التالية للملك، يهتم اهتماما بالغا بتخصيص الممثل ومقرماته، باعتباره العنصر الرئيس للعرض المسرحي، ويطلق له الظروف الملائمة التي تتيح له البحث عن معنى الممثل وجوهره. يهتم باربا اهتماما بالغا بمكانة الممثل في المسرح والمجتمع ومغبراته الحضارية. فاه مسرحه إلى الوصول إلى تكوين مسرح أطلق عليه «المسرح الثالث» باعتباره حركة اجتماعية للبحث عن المثلث المثلثون الأنماط الحياتية الجاهزة، ويربطون معا بالفرة المسرحية ويحدثون معا لخلق مسرح يخرج عن الإطار التقليدي، ويبقى تحت تأثير والتجريب، والحركة التطبيقية للبحث عن إمكانات إبداع علاقات جديدة، اجتماعية وإنسانية.

(٢٢) ييجي جروثوفسكي

انظر هامش ١٧ من هوامش الفصل الأول من كتاب جماليات فن الإخراج تأليف زيجمونت هبر، ترجمة هناء عبد الفلاح. الهيئة المصرية للكتاب، القاهرة ١٩٩٣.

(٢٣) إرفين يسكاتور (١٨٩٣ - ١٩٦٦)

مخرج ألماني مبدع فكرة المسرح السياسي للطبقة العاملة. من أهم المهتمين المسرحيين في مسرحا المعاصر. من أعماله القصيرة أهداه البهر لير، والطبقة المصنوعة لمكسيم جوركي وروسيون لولستوى وشاهليك ليهاسيك. وقد قدمت هذه الأعمال بمسرح «Piscator Bühne» في الفترة ما بين (٢٧ - ١٩٣١).

(٢٤) يورولد بريخت

انظر هامش ١٧ من هوامش الفصل الثالث من كتاب جماليات فن الإخراج، مرجع السابق.

(٢٥) الكسندر تايروف (١٨٨٥ - ١٩٥٠)

مخرج روسي، مؤسس ومدير المسرح الصغير، بموسكو. كان من أهم دعاة المسرح الهادف، الذي سيطر عليه التشكيل «الحركي» - والإيقاعي - والموسيقى والصيغ الشكلية.

(٢٦) ييجي فاجانجوف (١٨٨٣ - ١٩٢٢)

روسي الأصل. مخرج وممثل. منذ عام ١٩١١ وهو مرتبط «بمسرح الفن» بموسكو الذي أسسه قسطنطين ستانيسلافسكي. وفي عام ١٩١٣ أنشأ بجامعة موسكو فرقة الخاصة وأسماعها «فرقة الاستديو الغرامية»، ولجما بعد تغير الاسم ليصبح فرقة «استديو Michet» الثالثة، قسمت أعماله المسرحية بظاهها الفانتازي الواقعي المتزوج «بقرن» ساخر وطابع من الجروتسك. من أهم أعماله المسرحية: روزوفولم لهرليك إيسن - ١٩١٨ وأيرليك الرابع عشر لأوجست مرفندبرج - ١٩٢١ ومعجزة القديس أنطوني لهرليك - عامي ١٩١٨ و ١٩٢١ وغيرها.

(٢٧) انظر هامش ٢٢.

(٢٨) المخطوط البولندي المسرح التجريبي باربا لاسوتسكا ص ص ١٠ - ١١.

(٢٩) انظر، ملاحم من المسرح التجريبي البولندي المعاصر - هناء عبد الفلاح ص ص - ٨٦ - ٩٠ المجلس الأعلى للثقافة، القاهرة، سبتمبر ١٩٩٤.

(٣٠) أدولف آيبا، (١٨٦٢ - ١٩٢٨)

سويسري الجنسية. سينوغراف، منظر مسرحي. يشترك مع إدوارد كيرج في عصره - أي في بدايات القرن العشرين - في حركة الإصلاحات المسرحية الكبرى، وهي محاولات تقسم بالتفصيل المسحكة للمساحة والفراغ فوق خشبة المسرح. وتشكل عند آيبا من خلال الكميات والمساحات البسيطة، وحركة الممثل، والموسيقى، وكذلك استحداثات الإضاءة الجديدة.

(٣١) هيرج فوجس، (١٨٦٨ - ١٩٤٩)

ألماني الأصل. كاتب مسرحي، مخرج ومنظر مسرحي. كان مديرا لمسرح Künstler - theater في موناكو بألمانيا في الفترة من (١٩٠٨ - ١٩١٤). مؤلف مسرحيات ونصوص الفعنة وأخرج العديد من هذه النصوص «المسبوبة». بعد واحدًا من المصلحين المسرحيين الكبار من أهم كبة فترة المسرح - ١٩٠٩.

(٣٢) جوردون كيرج، انظر، هامش ١٢.

(٣٣) جاك كرويه، انظر، هامش ١٤.

(٣٤) المخطوط البولندي المسرح التجريبي باربا لاسوتسكا، ص ص ٢٢ - ٢٥.

(٣٥) مدينة «كراكوف» تقع في أقصى جنوبي بولندا.

- (٣٦) مدينة «راكوبانا» هي منطقة جبلية في جنوب بولندا.
- (٣٧) انظر: هامش ٩.
- (٣٨) المخطوط البولندي المسرح العجري باربرا لاسونكا، ص ٢٦ - ٢٨.
- (٣٩) قسطنطين ستانيسكي؛
- انظر: هامش ٢٦ للفصل الثالث من كتاب جماليات فن الإخراج ليجمونت هير - مرجع سابق.
- (٤٠) انظر: هامش ٢٢.
- (٤١) المخطوط البولندي المسرح العجري باربرا لاسونكا، ص ١٨ - ١٩.
- (٤٢) موريس ميرلنك (١٨٦٢ - ١٩٤٩)
- كتب بلجيكي كان يكتب باللغة الفرنسية. كان عضوا في الأكاديمية الفرنسية، الممثل الرئيسي للتيار الرمزي في المسرح، تفرغ أعماله الدرامية بالمشاكل والفن، يمر في مسرحه عن الإنسان الضعيف وأنه في مواجهة القدر والموت. من أهم أعماله العميان - ١٨٩١ وبنهاش وميلسندا - ١٨٩٣ ومولا لانا التي أثرت تأثيرا كبيرا على التراما الأوروبية. حصل على جائزة نوبل عام ١٩١١.
- (٤٣) انظر المخطوط البولندي المسرح العجري باربرا لاسونكا، ص ٢٢.
- (٤٤) Mchael، اختصار لاسم المسرح الأكاديمي الفن لجمهوريات الاتحاد السوفيتي (سابقا) «مسرح مكسيم جوركي» أو «مسرح الفن». أسسه المصلح المسرحي الروسي الكبير قسطنطين ستانيسكي.
- (٤٥) المخطوط البولندي سابق الذكر، ص ١٨ - ٢٢.
- (٤٦) المرجع السابق ص ٥.
- (٤٧) المرجع نفسه، ص ٨.
- (٤٨) فادوول كافوز؛
- راجع هامش رقم ١٨ من هوامش الفصل الأول من كتاب جماليات فن الإخراج.
- (٤٩) ليون هيلنر؛
- راجع هامش رقم ٩ من هوامش الفصل الثامن من فصول كتاب جماليات فن الإخراج.
- (٥٠) أوليفر هيكاتور؛
- انظر هامش ١٤ من الفصل السابع من فصول كتاب جماليات فن الإخراج.
- (٥١) المرجع السابق.
- (٥٢) يولييت شابين؛
- انظر الفصل الثالث من كتاب ملامح المسرح البولندي العجري المعاصر - مرجع سابق، ص ١١٧، ١٤٣.
- (٥٣) بيتر بروك؛
- انظر هامش ٢٣ من هوامش الفصل الثالث من فصول كتاب جماليات فن الإخراج.
- (٥٤) المرجع السابق.
- (٥٥) ستانيسلاف إيجانسي ليككلميل واسمه المستعار ليككاسي Wilkacy (١٨٨٥ - ١٩٣٩).
- كاتب دراما - منظر مسرحي - فيلسوف طبيعي، وهو صاحب التيار الذي أطلق عليه «الشككيين» داخل بولندا، تصنف دراماته بالسمة الجروتيسكية / الفانتازية. ومن أهم أعماله الأم والمجنون والزاهية وفي قصر صغير.
- (٥٦) المخطوط البولندي المسرح العجري، ص ٩ - ١١.
- (٥٧) أوليفر هيكاتور؛ انظر: هامش ٥٣.
- (٥٨) ستانيسلاف فسبانسكي؛ (١٨٦٩ - ١٩١٧)
- انظر: هامش ٢٢ من هوامش فصول كتاب ملامح المسرح البولندي العجري المعاصر.
- (٥٩) راجع: هامش ٤٩.
- (٦٠) راجع: هامش ٥٧.
- (٦١) انظر: هامش ١٢.



المسرحانية

بحث حول

خصوصية اللغة المسرحية

جوزيت فيرال *

ربما أستطيع أن أقول إن القرن العشرين أسد مسلمات المسرح، مثله مثل الفنون الأخرى، حيث نجد أن كل ما هو نابع من جماليات مسرحية واضحة، ومعيارية في مجملها، قد أصبح، تدريجياً، موضع تساؤل من نهاية القرن التاسع عشر حتى القرن العشرين، في الوقت الذي اهتمت فيه خشبة المسرح عن النص الأدبي وعن مكانته المفترضة في المشروع المسرحي^(١).

هكذا، وبما أن النص قد تراجع، ولم يعد قادراً على ضمان مسرحانية خشبة المسرح؛ فقد كان طبيعياً أن يتساءل رجال المسرح منذئذ عن خصوصية الفعل المسرحي، لاسيما أن هذه الخصوصية بدت كما لو كانت تستثمر ممارسات أخرى؛ مثل الرقص، والأداء الوقائي، والأوبرا.

يدور أن هذا النزوع للمسرحانية في مجالات مخالفة عن المسرح يستتبعه ذوبان الحدود بين الأنواع وذوبان التمييزات الشكلية بين الممارسات؛ أي تتزايد

باعتبار طرح قضية «المسرحانية La théâtralité» الآن محاولة لتحديد ما يميز المسرح عن الأنواع الأخرى، بالإضافة إلى ما يميزه عن غيره من فنون العرض، وبوجه خاص عن الرقص، وعن فنون الأداء الوقائي Performances^(٢) والفنون متعددة الاتصالات multi-médias. وهو اجتهاد في استخراج الطابع العميق للمسرح من وراء تعددية الممارسات الفردية ونظريات التمثيل، وجماليات الدراما. وفي الوقت نفسه، هو محاولة للثور على المعايير المشتركة للمغامرة المسرحية منذ بدايتها. يبدو هذا المشروع طموحاً هائلاً، ربما يفوق قدرات البشر، لكننا سوف نعني هنا فقط بالبحث عن نقاط رصد، ووضع لبنات من أجل تأمل يحتاج إلى متابعة.

* عنوان الأصلي للمقال: La théâtralité, Recherche sur la spécificité du langage théâtral من مجلة Poétique الفرنسية، المدة ٧٥، السنة ١٩٨٨.

ترجمة: صالح راشد، مراجعة: هدى وصلى.

«المقطع fragment»، «الانحراف écart»، «الانزياح dé- placement» - بعد أكثر حداثة من الكتابات السابقة، بل يعتبر علامة على عصر أبرز رولان بارت انبهاره بالنظريات.

إذا كان مسمى المسرحانية، إذن، قد عرف انتشاراً نشطاً، بشكل خاص منذ بضع سنين، فيبدو أن هذا الانتشار الحديث قد أنسانا تاريخاً أقدم؛ بما أننا نجد آثاراً لمسمى المسرحانية في النصوص الأولى لإفريونوف Ev-reinov (١٩٢٢) التي يتحدث فيها عن «teatralnost»، ويؤكد فيها أهمية اللاحقة «ost»، حيث يمكن اكتشافه الأعظم^(٦).

ومع أن كلمة «مسرحانية» لم تعرف بالقدر الكافي بوصفها مفردة، ولم تتضح أصولها أيضاً، فإنها تبدو نابعة من هذا «المفهوم الصامت concept tacite» الذي ذكره «مايكل بولاني Michael Polany»^(٧)، والذي يعرفه بوصفه «فكرة ملموسة يمكن التحكم فيها مباشرة، لكن لا يمكن وصفها سوى بطريقة غير مباشرة»، وتقرن بالمسرح في المقام الأول.

المسرحانية بوصفها خاصية المعيش

تستطيع بعض الأمثلة أن توضح أن «المسرحانية» لا تقتصر على المسرح وحده، وذلك بوضع شروط تجليات المسرحانية على الخشبة وخارجها موضع التساؤل. ونستخدم بعض الأمثلة لتوجيه تأملنا. لنفترض السيناريوهات التالية:

السيناريو الأول:

تدخل قاعة المسرح حيث تنتظر التجهيزات السينوجرافية بشكل واضح بداية عرض ما؛ الممثل غائب؛ المسرحية لم تبدأ. هل يمكن القول بوجود مسرحانية في هذه الحالة؟

إذا كان الرد بالإيجاب، فهذا يعني اعترافاً بأن التجهيز «المسرحي» للخشبة Scénique يحمل في داخله

صعوبة تحديد الخصوصيات: من المسرح الراقص إلى الفنون متعددة الاتصالات، مروراً بمسرح الواقعة hap-penings، والأداء الوقائي، والتقنيات الجديدة. وكلما وظف المشهدي والمسرحي أشكالاً جديدة، اضطر المسرح، وقد فقد مركزته فجأة، إلى أن يعيد تعريف نفسه^(٨) بعد أن فقد بهيئته.

كيف يمكن، إذن، تعريف المسرحانية اليوم؟ وهل يجب الحديث عن «المسرحانية» بصيغة المفرد أم عن «مسرحانيات» بصيغة الجمع؟ وهل المسرحانية خاصية تنتمي إلى المسرح وحده، أم يمكن لها بالمثل توظيف المعيش؟ وهل هي صفة (بالمعنى الكانطي للمصطلح) سابقة الوجود على الشيء الذي توظف فيه، وشرط ليزوغ ما هو مسرحي؟ أم هي بالأحرى نتيجة لعملية مسرحانية ما تقوم على الواقع أو على الموضوع؟ تلك بعض التساؤلات التي نود طرحها هنا.

استرجاع تاريخي

يبدو أن مفهوم «المسرحانية» قد ظهر تاريخياً في الوقت نفسه الذي ظهر فيه مفهوم «الأدبية»^(٩)، وإن كان انتشار مصطلح «المسرحانية» أقل سرعة؛ بما أن معظم النصوص التي تتعرض للموضوع، والتي استطعنا رصدنا، يرجع تاريخها إلى السنوات العشر الأخيرة^(١٠). مما يعني أولاً أن مفهوم المسرحانية، بصفته تلك، هو اهتمام حديث مواكب لظاهرة التنظير للمسرح بالمعنى الحديث للمصطلح. سيمترض البعض، بالتأكيد، على كلامي هذا، قائلين إن (فن الشعر Poétique) لأرسطو، و«مفارقة الممثل (le Paradoxe du comédien) لديدرو، ومقدمات راسين، ومقدمات فيكتور هوجو، مثلاً، تشكل جهداً تنظيرياً للمسرح، وهو أمر مفروغ منه. لكننا نعرف جيداً أن التنظير للمسرح بمعناه الراهن، أي بوصفه تأملاً حول خصوصية الأنواع، وتعرفاً لمفاهيم مجردة مثل «العلامة signe» في المسرح، «السمطقة sémiotisation»، «التصدر ostension».

ذلك، فالمشفرج، إذا نزل في هذه اللحظة، يستطيع أن يكشف أن أعضاء هذا الموقف ممثلون يقدمون مسرحاً خفياً، وفقاً للمبادئ التي حددها أ. بوال A. Boal. هل توجد، إذن، مسرحانية في العرض الذي شهده المشفرج دون إرادته؟ ربما نستطيع أن نرد بالإيجاب مبدئياً.

ما الذي نستنتجه من هذا التغير في الرأي؟ نستنتج أن المسرحانية، في هذه الحالة، تبدو كما لو كانت منبثقة من لحظة معرفة المشفرج نية توجه المسرح إليه. فقد عدلت هذه المعرفة نظرتي وأرغمته على رؤية ذلك العرضي spectaculaire حيث لم يكن هناك حتى ذلك الحين سوى المأوى الحداثي^(١٠). وحولت ما كان يعتقد أنه ينتمي إلى الحياة اليومية إلى الخيال، وحملت الفضاء بدلالات، كما حولت العلامات من مجالها إلى مجال آخر ليستطيع المشفرج حينئذ قراءتها على نحو مختلف، وأبرزت القناع على أجساد المؤدين والإيهام حيث لا يتوقع المشفرج وجوده في فضائه اليومي. تبدو المسرحانية هنا كما لو كانت مرتبطة بالمؤدى فحسب وبقصده المسرحي المؤكد، لكنه قصد على المشفرج أن يشارك في معرفة سره وإلا يحدث اللبس وتهرب المسرحانية.

السيناريو الثالث:

وأخيراً، المثال الختامي. أنظر إلى الرجال المائين في الشارع وأنا جالسة في شرفة مقهى. أما هم، فليس لديهم رغبة في أن يشاهدهم أحد، وليس لديهم قصد التمثيل، كما أنهم لا يمسكون أقمعة ولا تعبيلاً - في الظاهر على الأقل - ولا يعرضون أجسادهم للفرجة، أو على الأقل ليس هذا هو السبب الأول لوجودهم في هذا المكان. وبالكاد يعبثوا انتباهاً لهذه النظرة الملقاة عليهم، والتي يجهلون في واقع الأمر.

يسد أن هذه النظرة التي ألقيها عليهم نقرأ، في الأجساد التي تراقبها وفي حركاتها gestualité وفي

«مسرحانية» ما. فالمشفرج يعرف ما يمكن أن يتوقع من المكان ومن السينوجرافيا: المسرح^(٨). غير أن العملية المسرحية لم تجر بعد، والعرض لم يقع، إلى جانب أن حجر الأساس فيه وهو الممثل غائب. ومع ذلك، فهناك قيود موضوعية مسبقاً وأخذت بعض العلامات محلها. مما يعنى حدوث سمطقة للفضاء المسرحي، تجعل المشفرج يدرك مسرحانية théâtralisation خشبة المسرح ومسرحانية théâtralité المكان. النتيجة الأولى التي تفرض نفسها، هي أن وجود الممثل لم يكن ضرورياً لتحقيق المسرحانية^(٩). أما الفضاء، فيظهر لنا بوصفه حاملاً مسرحانية ما؛ لأن المرء قد أدرك فيه وجود علاقات، وإخراج للمأوى/ الحداثي المنشطر على ذاته spéculaire. وتبدو أهمية المكان هذه أساسية بالنسبة إلى أية «مسرحانية»؛ حيث إن العبور مما هو أدنى إلى ما هو مسرحي يقتضى دائماً، وفي المقام الأول، جهداً فضائياً.

السيناريو الثاني:

أنت في المترو. وتشهد شجاراً بين مسافرين أحدهما يدخن والآخر يتدخل بقدر لا يستهان به من العنف لإلزامه بعدم التدخين نظراً لتحريمه قانونياً. يرفض الأول الامتثال وتذود بينهما إهانات وتهديدات وترتفع نبرة الشجار. يراقب المشفرجون الآخرون ما يحدث بانتباه، يعلق البعض وينحاز البعض إلى أحد المسافرين. تتوقف عربة المترو أمام لافتة إعلانية هائلة، تنزل المعتدى عليها (امرأة) وهي تلفت نظر المشفرجين الحاضرين إلى التفاوت القائم بين منع التدخين، المسجل بخط صغير جداً على حوائط المترو، بينما يشغل التحريم على التدخين أحد جدران المحطة بالكامل.

هل هناك مسرحانية في هذا الحدث؟ الاتجاه العام يحيل إلى النفي؛ فلم يكن ثم إخراج ولا دعوة الآخرين إلى المشاهدة من قبل الشخصيات الرئيسية ولا خيال، بل إن الموقف كان يضم أشخاصاً في حالة شجار. ومع

نظرة، بعيداً عن كونها سلبية، تشكل شرط بزوغ المسرحانية محدثة تعديلاً كبيراً حقيقياً (كما كان يقول هوسرل Husserl) في العلاقات بين الذات، بصير الآخر ممثلاً سواء لأنه يعلن أنه في عرض *représentation* (حينئذ يملك الممثل المبادرة)، أو لأن النظرة البسيطة التي يلقيها عليه المتفرج تحول إلى ممثل، حتى إن كان هذا رغباً عنه، وتدرجه داخل المسرحانية (حينئذ ترتبط المبادرة بالمتفرج).

تقوم المسرحانية أيضاً، بالقدر نفسه، على وضع الشيء أو الآخر، حيث تستطيع المسرحانية أن تدخل هذا الفضاء الآخر، بواسطة تأثير التاطير *cadrage* الذي أضغ فيه هذا الآخر المشاهد (راجع مثالنا الثالث)، فيتحول الحدث إلى علامات (هكذا يتحول حدث يومى بسيط إلى عرض - راجع مثالنا الثاني). وإضافة إلى كونها خاصة، تبدو المسرحانية في تلك المرحلة من تأملنا، كما لو كانت عملية تتحدد الفاعلين في صيرورة (١٢)؛ منظور - ناظر. وتصبح المسرحانية فعلاً، محاولة مستقبلية تبنى أداة قبل أن تستثمرها. هذا البناء ناجم عن ازدواج قطبي خشبة المسرح والممثل، بل المتفرج أيضاً.

إن ما ينتج عن نظرة المتفرجة الجالسة في شرفة المقهى، أو عن نظرة المتفرج في عربة المترو، أو المتفرج الذي يدخل المسرح، هو خلق هذا الفضاء المنشطر، فضاء آخر، للآخر فيه مكانه. إن لم يكن لهذا الانشطار وجود، لما كان ثم إمكان لمسرح حيث يصبح الآخر داخل فضائي الخاص أو المباشر أى داخل فضائي اليومى. وهكذا، لن يكون هناك ثم مسرحانية ما، وبالأحرى لن يكون هناك مسرح ما.

إذن، تتجلى المسرحانية أساساً بوصفها عملية إدراكية، بل استيهامية *fantasmatique*. هي فعل أدائي *performatif* يقوم به من يشاهد أو من يفعل. فالمسرحانية تخلق الفضاء الممكن للآخر، هذا الفضاء الانتقالي *transitional* الذي كان يتحدث عنه وينيكوت Winnicott؛

تجذرهما في الفضاء، مسرحانية ما. هذه المسرحانية، تسجلها النظرة في الواقع بمجرد الممارسة، معيدة تنظيم إيمائية الآخر داخل فضاء المرأى *spéculaire*.

من هذا المثال الأصغر، الذي يفرض الحد الأدنى من القيود على المتفرج (١١)، تتبدى نتيجة مهمة: لا يبدو أن المسرحانية ترتبط بطبيعة الشيء الذي تستثمره؛ سواء كان ممثلاً أو فضاء أو موضوعاً أو حدثاً، كما أنها ليست منحازة إلى القناع أو الإيهام أو مشاكلة واقع أو تخييل، ما دنا قد استطعنا أن نلاحظها في مرافق المعيش. وإضافة إلى كونها خاصة يمكن تحليل سماتها، يبدو أنها عملية ما أو إنتاج يرتبط بكل شيء بالنظرة التي تفترض فضاء آخر *espace autre* يصير بدوره فضاء الآخر - فضاء ممكناً بالطبع - ويترك المكان لغيرية الموضوعات ولبزوغ التخييل. ينتج هذا الفضاء عن فعل واع يمكن أن يصدر سواء عن المؤدى نفسه (المؤدى بالمعنى الأوسع للمصطلح؛ ممثل، مخبر، سينوجرافي، مصمم إضاءة، بل المعماري أيضاً) - كان هذا معنى المثاليين الأولين؛ أو عن المتفرج الذي تدع نظرتة انشطاراً مكانياً يستطيع أن يزرع فيه الإيهام - وذلك مثالنا الأخير - ويمكن أن يستند دون تمييز إلى الأحداث والسلوك والأجساد والأشياء والفضاء، سواء المعيش أو التخيلى.

إذن، قد يكون شرط المسرحانية هو الاتحاد مع الآخر (عندما كان مرغوباً من الآخر) أو إبداع (عندما تعكسه الذات على الأشياء) فضاء آخر مغاير للفضاء اليومى؛ أى فضاء تخلفه نظرة المتفرج لكن تظل خارجة عنه. هذا الانشطار في الفضاء، الذي يخلق «خارج» المسرحانية و«داخلها»، هو فضاء الآخر، وهو ما يؤسس «غيرية» المسرحانية.

المسرحانية المدركة بهذا الشكل ليست فقط انشطار الفضاء، أو انشطاراً في الواقع يمكن أن تنبثق منه غيرية ما، بل تشييد هذا الفضاء نفسه بواسطة المتفرج، وهي

المسرحانية المسرحية

إذا كان الشرط اللازم للمسرحانية، كما وصفناه، هو أولاً وقبل كل شيء إبداع فضاء آخر يستطيع الخيال أن يزرع فيه، فإن هذا الأمر لا يبدو من الخصائص المقصورة على المسرح. فما العلامات الخاصة المقصورة على خصوصية مسرحية ما؟^(١٦) ما الذى يستطيع المسرح دون غيره أن ينتجه؟

كان إرينوف يؤكد أن مسرحانية المسرح تعتمد جوهرها على مسرحانية الممثل الذى تحركه حرية مسرحية تثير فيه حس تغير الواقع الذى يحيط به. يقدم إرينوف المسرحانية بوصفها خاصية تنطلق من الممثل وتمسرح ما يحيط به: الأنا والواقع. وفى واقع الأمر أنه يوجد داخل هذا القطب المزدوج (أنا - واقع) وسائط أساسية لكل تأمل حول المسرحانية: منبعها (الممثل) ومصبتها (العلاقة التى تنشأها مع الواقع). وتوفر اللعبة المسرحية أنماط العلاقة التى تنشأ بين القطبين: تلك اللعبة التى تقوم قواعدها على المنتظم والمستمر فى الوقت نفسه. فى الواقع، تستطيع المسارات بين هذين القطبين أن تتعدد، لكنها لن تكون ملزمة فى أية حالة، وهى تضم ثلاثة أنماط لعلاقة تحدد عملية المسرحانية، وتستطيع أن تحتمل مجموع المسرح محققة تنوعاته التاريخية والاجتماعية والجمالية: الممثل، الخيال واللعبة المسرحية.

ممثل ----- خيال

لعبة مسرحية

الممثل

إذا كان الممثل هو حامل المسرحانية - المسلمة التى تبنّاها «بيتر برونك» -^(١٧)، فإن هذا يعنى أن كل الأنظمة الدالة - الفضاء السينوجرافى والملابس والمكياج والسرد والنص والإضاءة والإكسسوارات - يمكن أن تنزوى دون أن تتأثر مسرحانية المشهد بعمق. يكفى بقاء الممثل للمحافظة على المسرحانية وحدث مسرح، مما

هذه العبارة (limen) seui* التى كان يتحدث عنها تورنر Turner، هذا الظاهر cadrage الذى تحدث عنه جوفمان Goffman. وهى تسمح للفاعل وللمشاهد بالعبور من الـ «هنا» إلى الـ «هناك».

يعنى هذا أن المسرحانية لا ترتبط بتعبيرات مادية إجبارية، بل إنها لا تملك خصائص نوعية تسمح بتحديدتها بشكل مؤكد، فهى ليست معطى من معطيات التجريب، بل هى وضع للفاعل فى إطار العالم وفى إطار خياله، هذا الوضع الذى يشمل بنيات الخيال القائمة على وجود فضاء آخر هو الذى يتيح وجود المسرح. بل إن المسرحانية تطرح، فى هذا السياق، قضية مجاوزة المسرحانية نفسها.

المسرح بوصفه مرحلة ما قبل الجمالية pré-esthétique ما الذى يسمح بالمسرحانى؟^(١٨)

إذا كنا على استعداد لأن نسلم بمسرحانية للأفعال والأحداث والأدوات والمواقف خارج الخشبة المسرحية، فالسؤال الذى يطرح نفسه - إذن - ذو طابع فلسفى، لأنه يستفهم عن مدى إمكان مجاوزة المسرحانية (حتى نستخدم مصطلحات كانط) إلى الدرجة التى تصبح بها مسرحانية المسرح مجرد تعبير، لا أكثر^(١٩).

فى هذا السياق، تبدو المسرحانية بنية مجاوزية، بينما يستخدم المسرح الأوضاع العامة للمسرحانية فحسب. توجد مسرحانية على خشبة المسرح لأن ثم إمكاناً لمجاوزة المسرحانية. بمباراة أخرى، لا يمكن أن يوجد مسرح إلا بسبب وجود إمكان مسرحانية يستدعيها المسرح. وبمجرد أن تستدعى، يتم تحميلها خصائص مسرحية خالصة تم تقييمها جماعياً وتكثيفها اجتماعياً. لكن، لا يمكن أن توجد هذه المسرحانية الخالصة للمسرح إلا إذا أمكن تجاوز المسرحانية نفسها. يحتل الممثل مكانه داخل هذه البنية التجاوزية مستغرقاً فى هذا الفضاء المنشطر الذى يختاره أو الذى يفرض عليه^(٢٠).

ثبت أن الممثل هو أحد العناصر اللازمة لإنتاج هذه المسرحانية.

يعنى ذلك أن الممثل هو منتج وحامل المسرحانية في الوقت نفسه. فهو يشفرها ويترجمها على خشبة المسرح على هيئة علامات وبنيات رمزية معالجة بواسطة دفقاته الشعورية ورغباته بوصفه فاعلاً، داخل عملية اكتشاف قرينه أو الآخر كى يجعله يتحدث. أما هذه البنيات الرمزية المشفرة تماماً، بسيطة الاستدلال من قبل الجمهور بوصفها نمطاً من المعرفة أو الخبرة، فهي كل الأشكال السردية والخيالية التي توجد على خشبة المسرح (شخصيات وهمية، إيماءات مبالغ فيها، عرائس آلية، حكايات، تشخيصات) والتي يظهرها الممثل في المسرح. تمثل هذه البنيات النابعة من الإيهام بزوغ عوالم ممكنة على خشبة المسرح حيث يدرك المتفرج حقيقتها ووهماها في الوقت نفسه. بالإضافة إلى هذه البنيات المطروحة، تبحث نظرة الجمهور بشكل مستمر في وجود الآخر وفي سهارته وتقنيته وتمثيله وقدرته على التخفى وعلى التشخيص.

لأن نظرة الجمهور مزدوجة دائماً، فهو لا يأخذ الأشياء على علاتها أبداً. بذلك يتشابه موقفه مع مفارقة الممثل، حيث يصدق الآخر لكن ليس تماماً. وكما يقول شيشنر Schechner، يواجه المتفرج إنكار الممثل الشخصية عن نفسه^(١٨). بل إن الممثل يمنع نفسه للمشاهد عبر مظهراته هي أساساً سككات قضية مرحلية. هكذا يعبر الممثل عن العبور إلى الخيال والرغبة في أن يكون آخر، وعن التحول والغيرية. يعمل الممثل بأقصى حدود ذاته، وهو في وضع المساواة هذا، وهو مقدم ومطروح للمشاهدة، حيث تتحول رغبته إلى أداء، ويرمز إلى الاختلاف والتحول والمجهول.

هكذا تقع مسرحانية المؤدى في هذا الانتقال الذي يجريه الممثل بين نفسه بما هي ذات ونفسه بما هي آخر، داخل هذا الزخم الذي يسجله. وتكمن في هذه

العملية التي تركز على الممثل وتشعره بتهديد دائم بمودة «الفاعل» خلال لحظات جمود البنيات الرمزية. ووفقاً للجماليات، يصبح هذا التوتر بين بنيات المسرحانية الرمزية والضربات الشعورية العنيفة ذا قيمة مهمة، فمسرح آرنو Artaud والمسرح الشرقي على طرفي نقيض، وبينهما تلتقى جميع المدارس والممارسات الفردية على تنوعها^(١٩).

بعد جسد الممثل الفضاء الأمثل لهذه المواجهة مع الغيرية، فهو جسد داخل الـ «الرهان» وعلى خشبة المسرح، وهو جسد غريزي ورمزي، حيث تتلازم الهيستيريا والسيطرة. هذا الجسد هو فضاء المعرفة والتحكم في الوقت نفسه. وهو الذي يتهدده دائماً بقصور أو هيوب أو نقص ما في أن يكون موجوداً. وذلك أن هذا الجسد هو بالضرورة ناقص عالم بحدوده. وبما أنه مصنوع من المادة فهو رقيق ومدهش حين يتفوق على نفسه^(٢٠).

لكن هذا الجسد لا يقتصر على كونه أداء فحسب، وإنما يحول ما حوله إلى فعل المسرح وقد حوّل إلى دلالات، يصنع هذا الجسد من كل ما حوله سمبائيات: المكان، والزمن، الحكاية والحوارات، السينوجرافيا، والموسيقى، الإضاءة والملابس. وبالتالي يضاف جسد الممثل (يصنع؟) مسرحانية ما على خشبة المسرح. أكثر من كونه حاملاً للمعلومة أو المعرفة، وأكثر من اضطلاع بالعرض، وأكثر من قيامه بالهكاكة الدرامية فهو يعبر عن وجود الممثل وعن فورية الحدث ومادته الخاصة^(٢١).

وجسد المثل الذي يعرض فضاءً وإيقاعاً ووهماً وشغافية ولغة وقصا وشخصية وجسماً رياضياً بعد بالتالي أحد أكثر العناصر أهمية للمسرحانية على المسرح.

التمثيل

يظهر هنا مفهوم ثان أساسي فيما يتعلق بمسرحانية الفعل المسرحي، وهو مفهوم التمثيل. ويبدو تعريف

هويزينجا Huizinga^(٢٢)، ملاحظاً لمن يسمى إلى تحديد المفهوم العام للتمثيل في المسرح، فالتمثيل هو القيام بـ: «... فعل حر يُحس أنه خيالي وواقع خارج الحياة العادية. ومع ذلك، فهو قادر على احتواء الممثل تماماً. هو فعل مجرد من كل مصلحة مادية ومن كل منفعة؛ يتم في زمن وفي مكان محددين عمداً، ويدور في نظام ما ووفق قواعد محددة».

يتضمن التمثيل، إذن، سلوكاً واحياً من قبل المؤدى (بمعناه الأعم الذي يشمل الممثل والمخرج ومصمم السينوجرافيا والكاتب المسرحي) حيث يتحقق التمثيل في الـ «هنا» والـ «الآن» لـ «فضاء آخر» مختلف عن الفضاء اليومي، فضاء يسمى إلى تحقيق إيماءات خارج الحياة العادية. يثير هذا التمثيل سلوكاً شخصياً تتنوع أهدافه وكتافته وتظاهراته من شخص إلى آخر، من عصر ومن نوع إلى آخر.

وبالإضافة إلى ذلك، يتحول هذا التمثيل إلى شفرات وفقاً لـ «قواعد» معينة تربط من جهة بقواعد التمثيل عامة (تأطير خشبة المسرح وخلق فضاء آخر والحصول على حرّيات ما داخل هذا الإطار وتحولات ما وانتهاكات ما...) ومن جهة أخرى بقواعد أكثر خصوصية يمكن تأريخها في النطاق الذي تستجيب فيه لجماليات مسرحية مختلفة وفقاً للمصور والأنواع والمهارات المحددة^(٢٣). وتفرض هذه القواعد إطاراً للفعل يستطيع فيه الممثل أن يمتلك بعض الحرّيات بالمقارنة بالحياة اليومية.

هذا الإطار ليس إطار خشبة المسرح كما يمكننا أن نظن (أى ليس إطاراً فيزيقياً ينتمي في أغلب الأحيان إلى مجال المرنى)، بل هو إطار ممكن، يفرضه التمثيل بضروراته وحرّياته، ولا يمكن رؤيته إلا عبر التفسير الضمني الذي يحدده في المكان وفي الكائنات التي

تشفله والذي يخلق الظاهرة المسرحانية. إضافة إلى ذلك، يمكننا أن نتحدث هنا عن التأطير المسرحي، من أجل إعادة تناول التصور الذي عرفه إيرفينج جوفمان Irving Goffman والذي أفاد في الإشارة إلى السمة «الوعمية» لهذه العملية. فإذا كان الإطار نتيجة وصنعاً نهائياً إلى الدرجة التي نفرضه بها، فإن التأطير - على العكس - هو عملية وإنتاج يمرر عن فاعل ما أثناء فعله. ويشير التأطير إلى أنه يمكن استيعابه وتوضيحه داخل العلاقات الإدراكية بين الفاعل وأداة فعله، كما يشير إلى أن هذه الأداة قد تحولت إلى أداة مسرحية. وفي هذا التحول أدمج الخيال في العرض، من هنا، لا تبرز المسرحانية بوصفها سلبية أو نظرة تسجل مجموع الأدوات المسرحية (التي يمكن إحصاء خصائصها فيما بعد)^(٢٤)، لكن بوصفها زخماً أو نتيجة فعل ينتمي دون شك وبأسلوب متميز إلى من يمارس المسرح؛ بل يمكن أن نتبنى كذلك إلى من يمتلكها من خلال المشاهدة؛ أى المتفرج.

الخيال وعلاقته بالواقع

المصطلح الثالث في هذه العلاقة هو ذلك الذي يستخدم الواقع في التمثيل. قد يبدو اختيار الحديث عن علاقة الواقع بالمسرح إشكالياً مادام هذا المسلك يفترض وجود واقع مفهوم، بوصفه كياناً مستقلاً يمكن تعريفه وعرضه. ومع ذلك، يميل التفكير الفلسفي اليوم إلى إبراز كيف أن الواقع لا يمكن أن يكون نتيجة لملاحظة غير إشكالية، بل كان دائماً حاصلاً، وكان هو نفسه نتيجة وعرضاً قائماً بذاته حتى لا نقول أمراً ظاهرياً. ورغم ذلك، فمفككة علاقة المسرحانية بالواقع جذيرة بالإشارة إليها؛ لأنها وسمت التفكير المسرحي حتى بداية القرن العشرين، وحملت فنون أدبية كثيرة (ستاسلافسكى، مايرهولد) بصمة هذا التساؤل. بمباراة أخرى، هل نستطيع القول بأن ملازمة العرض المسرحي للواقع - سواء ازدادت أو نقصت - تحمل مسرحانية ما؟

تحمل فكرة المسرحانية في ذاتها مجموعة من المدلولات السبعة في نظر بعض الفنانين الذين يمارسون فنونا أخرى غير المسرح، والشئ نفسه بالنسبة إلى بعض ممارسي المسرح. وقد كتب ج. أبنسور G.Abensour (٢٥):

«لاشئ أكثر بشاعة من مجرد فكرة المسرحانية، نفسها بالنسبة إلى الشاعر الغنائي. فهي تعنى هنا في مستواها الأول سلوكاً خارجياً فقط، غالياً من الإحساس الحميم والمفترض فيه أن يوحى إليه، ومتطابقاً مع الغياب المتعمد للصدق. من وجهة النظر هذه، يصبح رجل المسرح رجلاً مزيفاً».

كما أشار مايكل ميشال فريد Michael Fried قائلاً أيضاً:

١ - إن نجاح الفنون، بل استمرارها وصل إلى أنه يعتمد بطريقة مطردة على موهبته في إفضال المسرح (...).

٢ - يتحلل الفن تدريجياً كلما اقترب من المسرح (...). (٢٦).

في اللغة الشعبية، تقع المسرحانية موقع الضد من الصدق الذي سيضطلع به مايهولد وستانسلافسكى، كل بطريقة مختلفة ولأهداف مختلفة.

كان الهدف المؤكد لستانسلافسكى هو أن يجعل المتفرج ينسى أنه في المسرح؛ بعد أن أصبح لفظ «مسرحي» لفظاً سيئاً في المسرح الفني. ويعتمد مدى الحقيقة في المسرحية على مدى اقتراب الممثل من الواقع المراد عرضه. من هنا، تبدو المسرحانية ابتعاداً عن الحقيقة ومغالة في المؤثرات ومبالغة في التصرفات بطريقة مزيفة وبعيدة جداً عن حقيقة خشبة المسرح.

أما مايهولد، فقد خالف الفرضية الستانسلافسكية، واعتبر أن على خشبة المسرح أن تبحث عن كمالها في الواقعية الفجة، تلك الواقعية التي

ترفض الفرضيات الطبيعية كلياً. هكذا تصبح المسرحانية أسلوب الممثل والمخرج أو أساليبهما التي تمنع المتفرج من أن ينسى أنه في المسرح، وأن هناك مثلاً أمامه يلعب دوره بتحكم كامل. ويبدو أن تأكيد تميز ما هو مسرحي عن الحياة وعن الواقع هو شرط لازم للمسرحانية على خشبة المسرح. فلا بد لخشبة المسرح أن تتكلم لغتها الخاصة وتفرض قوانينها الخاصة.

لا يطرح مايهولد مسألة العرض في سياق مطابقته للواقع. وتشير تأكيداته إلى أن المسرحانية لا تكمن في علاقة وهمية ما مع الواقع، كما أنها لا ترتبط بقيمة جمالية معينة، لكن علينا أن نبحث عنها في الخطاب المستقل الذي تشكله خشبة المسرح؛ فهناك ضرورة قوية للثور على خصوصية مسرحية خالصة.

الفكرة التي تبدو ذات أهمية لافتة هنا، في رأي مايهولد، والتي توضح مفهوم المسرحانية، هي فكرة فعل العرض التي يجسدها الممثل (التي توضح للمتفرج أنه في المسرح) والتي تعنى المسرح بوصفه مسرحاً وليس واقعاً. وهو تمييز أساسي، لأنه يؤسس من ناحية للمسرحانية متمركزة على وظيفة المسرح بوصفه مسرحاً، محاولة إياه إلى آلة موجهة تحدث عنها بارت Barthes من قبل، ومن ناحية أخرى، يعطى أهمية لفضاء عملية الإنتاج المسرحي حيث يتحول كل شئ إلى علامة خارج أبة علاقة بالواقع.

على العكس من تعريف مايهولد للمسرحانية، يتسم تعريف ستانسلافسكى لها بالتاريخية بما أنه يحمل بصمة الرهانات التي لم نعد ندركها بالأسلوب نفسه اليوم. ويمكن أن ترتبط هذه المعادلة بلحظة ما كنا نسمى فيها إلى ما هو طبيعي في المسرح، في مقابل التكلف الفني الذي حدث في نهاية القرن الماضي، والذي أدانه الجميع. ولكن، حتى إن كان الصراع مع (أو ضد) الطبيعية لم يحسم بعد، فإنه على الأقل قد اختلف، بما أن الجميع يعترف الآن بالطبيعية بوصفها شكلاً مسرحياً.

إساءة استعمال هذه الشفرة، ومباغضة الجمهور وصدمة
ومد حدود إطار خشبة المسرح؛ لكن لا يمكن أبداً
تحقيق كل شيء داخله.

فى الواقع، لا يجب أن ننسبنا هذه الحريات بعض
المخطوطات الأساسية. فهذه المخطوطات، بمجرد انتهاكها،
تفجر إطار التمثيل وتغرق الحياة^(٢٩) مهددة الخشبة
المسرحية.

ضمن هذه المخطوطات، لم ما يمكن أن ندعوه
قانون التجنب واللاعودة، وهو قانون يفرض على خشبة
المسرح المسرحية ارتدادية فى الزمن والأحداث تواجه أى
تشوه أو قتل يتهدد الموضوع. هكذا يتم رفض موضوعات
لا علاقة لها بالمسرح؛ مثل مشاهد تصفية الجسد التى
لجأت إليها بعض عروض السعيتيات محتوبة على تعذيب
حقيقى على خشبة المسرح وقتل ممسرح لبعض
الحيوانات المضحى بها من أجل متعة العرض^(٣٠). تحطم
مثل هذه المشاهد المقد الضمنى مع المتفرج، ألا وهو
عقد حضور فعل محاكاة يدخل فى زمان مغاير للحياة
الهومية حيث يتوقف الزمن أو يرد، مما يفرض على
الممثل العودة إلى نقطة البداية (راجع «مفارقة
الممثل Le Paradoxe du comédien لديرو Diderot»).
وفى واقع الأمر أن الممثل عندما يهاجم جسده (أو جسد
الحيوان الذى يقتله) فإنه يقوض شروط المسرحانية،
ويخرج عن سياق غيرة المسرح منذ تلك اللحظة. فعندما
يعذب الممثل نفسه، يعود إلى الواقع، ويكف الآخرون
عن إدراك فعله - خارج القواعد والشفرات - على أنه
وهم أو خيال أو تمثيل، وكذلك يتم تعديل الزمان
والمكان درامياً فيتلاشيان. تشكل هذه المخطوطات أحد
حدود المسرح^(٣١)، لأنها تهدد إطار التمثيل وتحول
المسرح مؤقتاً إلى حلبة سيرك. وحتى إذا كانت مسرحية
الحدث لا تزال قائمة، فإن المسرح يكون قد اختفى.

من هذه الملاحظات القليلة، يتضح أن المسرحانية
ليست مجموعة خصائص أو مجموعة سمات نستطيع

أما فيما يتعلق بمسألة معرفة ما إذا كان يمكن
تعريف المسرحانية وفقاً لعلاقة خشبة المسرح بالواقع الذى
تتخلده موضوعاً، فإن الإجابة تبدو لنا واضحة اليوم، حيث
لا نعتقد فى وجود موضوعات أكثر مسرحانية من أخرى
فى حد ذاتها. فالمسرحانية عملية مرتبطة قبل كل شيء
بظروف إنتاج المسرح وتطرح كذلك مسألة عمليات
العرض.

المخطوط

داخل هذه العلاقة الثلاثية التى تسجل الرخمية
المسرحية تظهر مخطوطات. فى الواقع، يمثلك الشاطئ
المسرحى، مثله مثل أى إطار آخر، رخمية مزدوجة. فهو
من الخارج يكفل النظام، ومن الداخل يسمح بجميع
أو معظم^(٣٢) الانتهاكات.

تسأل إفرينوف: «ألا يقوم جوهر المسرحانية قبل
كل شيء على قدرته على انتهاك المعايير التى أرسنها
الطبيعة أو الدولة أو المجتمع؟؛ فإمكان الانتهاك هذا
يكفل حرية الممثل على خشبة المسرح، كما يكفل
القدرة على حرية الاختيار لدى مختلف المتدخلين^(٣٣)».

هذه الحريات التى يتيحها التمثيل هى حريات
إعادة إنتاج معايير الطبيعة والنظام الاجتماعى وتقليدها
ومحاكاتها وتحولها وتشويهها وانتهاكها. غير أن التمثيل
عامة، كما وضحه هوبنيزا، والتمثيل المسرحى خاصة،
يقوم على إطار متهدى ومضمون انتهاكى فى آن، وهو
الذى يبيح ويمنح فى الوقت نفسه. وهو لا يتكون من
كل الحريات بل إن الحريات التى يبيحها تتحدد عبر
أسس معينة من البداية - أى عبر هذا الإطار المضمر
الذى يتقاسمه المشاركون (حيث لا يستطيع المتفرج أن
يتدخل، إذ إنه حيثل سيتطفل على فضاء غير معد له) -
بل أيضاً عبر حريات يقبلها عصر ما أو نوع ما. وغالباً ما
ترتبط هذه الحريات بجماليات معينة وبمعايير تلقى تحدد
للممثل وللمتفرج شفرة اتصال مشترك. ومن الممكن

المتفرج محولاً الآخر إلى أداة فرجة. وبواسطة نظره، يخلق المتفرج في مواجهة ما يراه فضاء آخر تختلف قوانينه وقواعده عن الحياة اليومية، ويضع داخله ما يراه، مدركاً لئلا يهبط بعيداً عن نسق مغاير له لا يملك حياله إلا النظرة الخارجية. ودون هذه النظرة اللازمة لبزوغ المسرحانية وتعرفها في ذاتها، يصبح الآخر الذي أشاهده داخل فضاء المتفرج نفسه، ومن ثم داخل الحياة اليومية، وإذا نخرج أى فعل عرض.

إن ما نقوم به المسرحانية هو تسجيل ما هو مدهش للمتفرج، أى إقامة علاقة مغايرة للحياة اليومية، أو فعلاً تشخيصياً، بناءً خيالياً. فى واقع الأمر، أن المسرحانية تبدو كما لو كانت دمجاً للخيال فى عرض داخل فضاء مغاير يضع الناظر والمنظور كلا فى مواجهة الآخر. فمن بين جميع الفنون، يعتبر المسرح أفضل فضاء لهذا التجريب (٣٢).

استعراضها. وإذا كنا لا نستطيع استيعاب المسرحانية إلا بواسطة هذه التظاهرات المحددة التى نستنتجها من الظواهر التى ندعوها «مسرحية»، فإن هذه التظاهرات، بعيداً عن كونها شكلاً خاصاً بها، ليست سوى بعض قليل من تعبيراتها، لأنها تفيض عن الظاهرة المسرحية الدقيقة، ويمكننا أن نستدل عليها فى أشكال فنية أخرى (الرقص والأوبرا والعرض الفنى عامة) مثلاً نستطيع أن نستدل عليها فى الحياة اليومية.

إذا كان مفهوم المسرحانية يتجاوز المسرح، فلأنها ليست خاصية يمتلكها الناس أو الأشياء على سبيل الامتلاك؛ ملكية أو عدم ملكية المسرحانية، ولا تنتمى إلى المكان أو إلى الممثل نفسه، بل هى توظفهم وتستثمرهم وفقاً لحاجاتها. وهى بالأحرى نتيجة زخم إدراكى وبالتحديد زخم النظرة التى تربط المنظور (فاعلاً) كان أو أداة) بالناظر. ويمكن أن يقود الممثل هذه العلاقة فيجعلها تظهر نية التمثيل عنده، ويمكن أن يقودها

الهوامش:

- (١) يقابل مصطلح «أداء» و«التي performance art» هنا ما يسمى فى الإنجليزية «فن الأداء performance art» أى فناً يبدأ عن الحادثة happening أو مسرح الواقعة، وتكون الحدود بينه وبين الفنون الأخرى (الرسم، النحت، الموسيقى) غير حادة الفصل. راجع بهذا الصدد الدراسة التى قامت بها Roselee Goldberg in Performance, Live Art 1909 the Present, New York, E.P. Dutton, 1979.

راجع أيضاً

"Performance et théâtralité: Le sujet démythifié" Théâtralité, Écriture et Mise en scène, J. Féral, J. Savone et E. Walker eds., Montréal, Hurtubise HMH coll. "Brèches", 1985, p. 125-140.

- (٢) يدل على هذه الأهمية، الاستبيان الذى تم فى ١٩١٢ بواسطة مجلة les Marges، الذى سأل الجمهور: «أيها الأرقى، بالنسبة إليك، الرجل الذى يحب القراءة أم الذى يمثل المسرح؟» أجاب أغلب المشاركين حينئذ بأن النص المقروء يروق العرض. وقد ذكر André Veinstein ذلك فى la Mise en scène théâtrale et sa condition. esthétique, Paris, Flammarion, 1955, p. 55.

- (٣) موقف مشابه لذلك سببه اعتراض التصوير الفوتوغرافى الذى أجبر الرسم على تقديم أهداف جديدة وعلى تحديد اختصاصاته.

- (١٥) راجع المشاركة الإيجابية التي يخلقها الممثلون للمخرجين لها. راجع تجارب المسرح الحي Living في أنتيجون Antigone مثلاً، أو في ممارسات السبعينات حيث يجد المخرج نفسه مجبراً على الدخول في مجال التمثيل وقضاء الآخر، مثلاً عن جسده، ومن ثم شاعراً بإحساس العنف .
- (١٦) في "Le souffleur inquiet" عدد خاص من Alternatives théâtrales, 20-21 décembre 1984، يكتب ج. م. بي. J. M. Piemme أن المسرحانية هي ما يستطيع المسرح فقط إنتاجه. وهي ما لا تحته الفنون الأخرى ولا تستطيع إنتاجه.
- (١٧) يقول بيير بروه P. Brook: «أستطيع أن أتأمل في ساحة خالية وأدعواها خفية مسرح». وإذا عبر أحد ما هذه المساحة الخالية بينما يراقبه آخر فإن هذا كان لإشغال فراغ الفعل المسرحي». (L'Espace vide, Paris, Ed. du Seuil, 1977, p. 25).
- (١٨) راجع القول، «تفكر كل الأماني المؤثرة في هذه العاصفة» نفي - نفي النفي not-not not فلورنس أوليفيه ليس هاملت، ولكنه أيضاً ليس ليس هاملت؛ فالدلالة بين إنكاره أنه آخر (I am me) وإنكاره أنه ليس آخر (أنا هاملت I am Hamlet). (R. Schechner, Between Theatre and Anthropology, (Philadelphia, University of Pennsylvania Press, 1985 p. 123).
- (١٩) تختلف هذه العلاقة بالجسد بالطبع تبعاً لممارس إعداد الممثل. يحمل البعض إلى أن يعطيها سلطة مطلقة، مسنداً إلى منبج رياضي مثل جروتوفسكي Grotow-ski بينما يمدح آخرون فوبان الممثل في ذاته مثل آرتو Artoud.
- (٢٠) وهي دفعة شمال شعور المخرج في مباراة رياضية، وقد تناول كبريون العلاقة بين الرياضة والمسرح. راجع Théâtre/Public, 62, mars-avril 1985. كذلك les Cahiers de théâtre, "Jeu", 20, 1981-3.
- (٢١) بالنسبة إلى بييم، يحمل هذا الجسد المادية والتفرد والرقابة لأنه في فوضى لزامية متوازية إزاء تقدم التكنولوجيا. وحتى مع ازدياد استغلال الجسد في وسائل الإعلام يظل فريداً. «في اللحظة التي يتم فيها إعضاع الواقع لوسائل الإعلام بشكل متزايد ينضم فيها الإنسان إلى ذاته وفقاً لما تبده تقنيات المحاكاة الحديثة، لتتكف أهمية الجسد عن الازدياد في سياق جذرية حضوره المادي في المكان». مرجع سابق، ص ٤.
- (٢٢) Huizinga, Homo Ludens, traduit du néerlandais par Cecile Sereau, Paris, Gallimard, 1951.
- (٢٣) تختلف قواعد التمثيل المسرحي مثلاً في العصر الإليزابيثي عن العصر الكلاسيكي؛ تماماً مثل الكوميديا ميلارتي commedia dell'arte التي لا تفرض قواعد التمثيل نفسها التي تفرضها تراجيدين سوفوكلي. أما اليوم، فتختلف قواعد لعبة التمثيل المسرحي وفقاً لموقفنا من المسرح المؤرث من السبعينات ومن الثورات. في هذا السياق، ينبع التاريخ لقواعد التمثيل عن دراسة حول علم الجمال.
- (٢٤) تقدم لنا قائمة سمات المسرحانية وعناصرها المسرحية: المسرحانية هي:
- ١ - فعل تخيل الواقع والفاعل والجسد والمكان والزمان، إذن هو عمل على مستوى التخييل.
 - ٢ - فعل انتهاك الحياة اليومية عبر فعل الإبداع لنفسه.
 - ٣ - فعل يتضمن عرض الجسد وجماليات الدلالات.
 - ٤ - وجود فاعل يخلق بنيات الخيال على خلفية المسرح عبر الجسد.
- G. Abensour, "Blok face à Mejerxol'd et Stanislavski ou le problème de la théâtralité", Revue des études slaves, t. 54, 1982, p. 671-679.
- M. Fried, "Art and Objecthood", Minimal Art A Critical Anthology, New York, E.P. Dutton, 1968, p. 139-141.
- (٢٦) يمكننا القول بأن الانتهاكات التي يبرمجها التمثيل تخدعها شغى المصور والأنواع والجماليات حيث تتنازل المسرحانية عن مكانها لمسرحيات متعددة (وهو تصور يكاد يرافقه هنا الجماليات). وربما يكون من المثير اكتشاف تلك الحدود التي يمكنها مساعدتنا على معرفة الاختلافات بين مسرحيات معينة مرتبطة كل منها بأنواع فنية أو عصور معينة والمسرحيات بمعناها الممثل؛ أي تلك المسرحيات التي تستمر عبر جميع المسرحيات الأخرى. ونستطيع على سبيل بداية التأمل في هذا الأمر، أن نقول إن العري للقبول اليوم على الخفية، كما كان الحال في المصور الوسطى، كان يفر صخباً في السبعينات. وعلى الرغم من أن تلك الإطار الممكن للتمثيل كان واسعاً، فالخبرات والانتهاكات المباشرة بواسطة خلفية المسرح وجماليات الحطب السابقة لم تكن تسمح بعبرة جسد الممثل. مما يدل على أن الإطار الممكن الموضوع عبر عملية التمثيل لا يسمح بكل الخبرات التي تظل هنا محدودة ببعض المقبات المرتبطة بمصور معينة، وجماليات وأنواع ما، حتى لو كانت إحدى وظائف المسرح هي القيام بهذه الانتهاكات.
- (٢٨) في موضع آخر، يقدح دوسيفولسكي Dostolevski انتهاكاً إلى أنه «في المسرح، حاصل ضرب اثنين في اثنين يساوي ثلاثة أو خمسة تبعاً لدرجة المسرحانية المستخدمة». (cité par Evreinov, repris par Sharon Marie Carnick, art. cité, p. 105).

(٢٩) عملية موازنة لما كان وينيكوت Winnicott يقول مؤكداً أن التعريف الدري في الفعل لم يكن عليه أن يربط رغبات الفاعل بعضها ببعض، وإلا خرج عن الفعل.

(٣٠) راجع مثلاً عروض هيرمان نيتش Hermann Nitsch في السبعينات. ولما يخص المظهر، كانت عملية كل الحوافات تبدو جزءاً طبيعياً من العرض أكثر من عملية تعريب الفعل التي غالباً ما تعود إلى معارضة لغة من جمهور المظهر.

(٣١) لكن ليست تلك المعادلة بالمسرحانية. راجع بهذا الصدد مفهوم *resacré* عند باتاي Bataille.

(٣٢) هذا النص يظهر محاضرة ملقاة في عام ١٩٨٧ في قسم المسرح بكلية الآداب والفلسفة بجامعة بوينس آيريس Buenos Aires.





المسرح العربى والبحث عن الشكل «قراءة للعقل التنظيرى»

محمود نسيم *

أن التراث العربى لم يعرف المسرح، وهى الفكرة السائدة لدى كثيرين من الدارسين، التى ترى أن «الأشكال المسرحية التى عرفها العرب، مثل الحكواتية، والمقلدين، والأراجوز، وخيال الظل، والمقامات، وغيرها، لم تكن تحمل فى أفضل حالاتها إلا بعض المقومات الدرامية، وأن هذه الأشكال لم تحقق سوى الارتباط الدرامى بحيث مهدت الأرض لتقبل هذا الفن الوافد حين شق طريقه إلى التربة العربية». وعلى ذلك، يمكن لنا فهم كيف أن الدعوة لخلق مسرح عربى كانت فى معظم محاولاتها تأكيداً للأشكال المسرحية التى عرفها التراث وخلقتها الممارسة التاريخية.

والأحظ، ثانياً، أن تلك الدعوة، فى الكثرة من أطروحاتها النظرية والإبداعية، قد اتسمت بالفورة العاطفية والتدفق الحماسى، وافترقت الرؤية الكلية والصياغة المتبلورة، إلى درجة تبدو معها هذه الدعوة محض محاولات فى استلهام فنون الفرجة والموروثات والمألوفات الشعبية. وبينما ظلت اجتهادات معينة، كفكرة «قالنا المسرحى»، حبيسة إطارها الخاص، غير متفاعلة

تشكل محاولات البحث عن الشكل أو القالب، طيلة العقود الثلاثة الماضية، هما رئيسياً فارقاً، لدى الكثرة من المشتغلين بالحركة المسرحية فى مستوياتها الإبداعية والنقدية. وقد انتهت هذه المحاولات على محاور أساسية، تتمثل فى استلهام التراث بوصفه مادة مسرحية، والإفادة من حيث الشكل والبناء من فنون الفرجة الشعبية، سعياً إلى التوصل إلى لغة مسرحية تحول المسرح، كما يقول عبد الكريم برشيد، من طابعه القديم ليصبح احتفالاً شعبياً مفتوحاً فى مكان عام.

ولست هنا فى مجال نقصى المسببات الاجتماعية والفنية التى كونت الدعوة، ولا المشيرات والدوافع التى خلقت الفكرة وأملت الاحتياج، وإنما الأحظ، فى عجالة، أن الدعوة إلى صيغة مسرحية عربية كانت قرينة الدعوة إلى صياغة مشروع نهضوى يستند إلى الخصوصية التاريخية وحدها، وارتبطت بالتالى بالرغبة فى الانفلات من التبعية الثقافية والفنية للغرب، ورفض فكرة

« شاعر ونالده، مصرى »

الفنى إجمالاً، بعيداً عن التجربة نفسها، وبوهم أن هذا المنحى، التأملى، يجعل تلك النظريات صالحة لكل زمان ومكان. ولأن كتابات سعد الله ونوس هذه ولادة التجربة والممارسة، فهي تحمل حرارة التجربة، وصدقها، وتحمل - على الأخص - الوضوح النظرى والمسمى الذى هو، هنا، نتاج الممارسة والدراسة والاختبار.

ابتداء - يرى سعد الله ونوس أن المدخل الأساسى والصحيح للحديث عن المسرح وحل إشكالاته، هو «الجمهور»؛ حيث يستهدف ونوس أن يقلب صيغ ومناهج البحث التقليدية فى مشاكل المسرح العربى، يدفعه إلى ذلك سببان جوهريان: الأول هو أن هذه المناهج تنطلق من مفهوم ساكن وتعرف محدود وضيق للظاهرة المسرحية، والثانى هو أنها لم تستطع أن تدفع الحركة المسرحية إلى أكثر من تحسن جزئى ومبعثر، أى أنها عجزت عن استكشاف طريق لحركة مسرحية أو لاتجاه مسرحى، فظل التحسن مجرد بوارق مشتقة تتظاهر فى نص أو فى إخراج أو فى ممثل، وفى أحيان نادرة، فى عرض مسرحى. لهذا، يقلب ونوس هذه المناهج التى تنحصر جغرافية اهتماماتها بالخشبة فقط، ولا تتعداها إلا عرضاً، وبشكل ثانوى، إلى الجمهور؛ إذ تعتبر واحدة من مشكلات الحركة المسرحية لا أكثر، ولعل هذا ما يفسر الغيبة النسبية لمعظم الحلول والصياغات التى وضعت لهذه المشكلة، وعلى مدى أبعد، لمشكلة انفصال المسرح عن كتفه الاجتماعية. يقلب ونوس هذه المناهج، إذن، لمحاول الدخول إلى المشكلة من الباب الذى يعتبره المدخل الصحيح والطبيعى، وهو الجمهور؛ فالمسرح يتميز عن بقية النشاط الثقافى بأنه فى جوهره «حدث اجتماعى». ولهذا، فإن تقليص الظاهرة المسرحية إلى دراسة أدبية عن النصوص، أو أحكام جمالية تتناول عناصر العرض المسرحى، مفردة أو مترافقة، إنما ينطوى على جهل بطبيعة المسرح من حيث هو ظاهرة اجتماعية. وتحدد إجمالى، يذهب ونوس إلى أن الظاهرة المسرحية فى أصلها وأبسط أشكالها، متفرج وممثل، قد يندغمان معاً فى احتفال،

ولا متطورة، فإن اجتهادات أخرى، كالاحتفالية والسامر، أتت معنوية ومولدة لغيرها من التجارب. وألاحظ - كذلك - أن الدعوة تلك قد شهدت من الحركة النقدية المتابعة لها النقيضين، مابين اتجاه متحمس يرى فى الفنون والأشكال التراثية مادة خالقة مرتبطة بخصوصية الجماعة القومية وبعادات وطرائق المشاهدة والتلقى، وآخر رافض يرى فى تلك الموروثات فنونا منقرضة، ويرى أن الشكل المسرحى الوحيد هو الشكل الغربى، أو - بصيغة أخرى - «فإن القالب الغربى مثله مثل الديمقراطية والصحافة وغيرها ملك للتراث الإنسانى، وقابل للتطويع لحمل مضامين عربية، بل غاضع للتحويل والتبديل».

وألاحظ، أخيراً، أن الدعوة لخلق صيغة مسرحية عربية، قد انحسرت الآن نتيجة افتقاد ثقافتنا القدرة على التراكم، ومن ثم انحصرت هذه الدعوة فى تجارب موزعة بين الأقطار العربية المختلفة، ومتفرقة فى جماعات وممارسات مكتفية بذاتها.

- ٩ -

وليس ثمة شك، الآن، فى أن واحدة من الاجتهادات الرئيسية نحو خلق صيغة مسرحية عربية هى محاولة الكاتب السوري سعد الله ونوس، ليس فقط من خلال مسرحياته التى أضحت علامة فارقة فى الإبداع العربى، والتى حاول فيها استلهام الحكايات الشعبية والموروث، واكتشاف مساحة تفاعل حقيقية بين العرض والجمهور، وإنما أيضاً من خلال كتاباته النظرية التى جمعها فى كتابه «بيانات لمسرح عربى جديد»، وهى كتابات متنوعة تنطلق من الممارسة والحوار والأفق المفتوح، لمعالج قضايا المسرح وطبيعته البنائية والدلالية وأطره الفنية والفكرية.

وتتميز هذه الكتابات - فيما يقول محمد دكروب فى مقدمته الموجزة، والمقتدرة للكتاب - بأنها ولادة تجربة فى الممارسة المسرحية وليست من نوع تلك الكتابات الذهنية التأملية التى تخرع «نظريات» للمسرح، وللمعمل

المعرفة التي نستعير بها عن الصيغ الجاهزة للمسرح، أو - بتعبير آخر - عن الطريق الأسهل لصنع تجربة مسرح، هي ذات طابع مركب، لأنها تفاعل يومي على مختلف المستويات الاجتماعية والفكرية والفنية.

يتحفظ ونوس على المفهوم السائد عن جماعية العمل المسرحي باعتباره تضافر مجموعة من الجهود الفردية، المتراكمة والمقراصفة. هذا المفهوم ينظر إلى العمل الجماعي على أنه تجمع أفراد يعمل كل منهم بفردية، وينظر إلى المسرح على أنه سلسلة من العمليات المتشعبة: كاتب يؤلف نصاً، ومخرج ينتقى النص ثم يدرّب الممثلين على أدائه، وممثل يحفظ الدور ويؤديه، ورسام ينعزل في زاوية ليصمم الديكورات، وموسيقي يضع الألحان، وهكذا، ثم يمدّد تراكم هذه العمليات التي تم كل منها بصورة فردية أو من خلال حوارات ثنائية، وينشأ من تراكمها العرض المسرحي.

وبصوغ ونوس مفهوما مغايراً عن العمل الجماعي في المسرح، يختلف جذرياً عن هذا المفهوم السائد، ففي عمل جماعي حقيقي، لا يمكن أن يكون الأمر عملية ملمعة جهود فردية، بل ظهور نمط من أنماط الخلق الجديد، فيه خصوبة الجماعة، وغنى الحوار المستمر. إننا - يقول ونوس - بصدد تفاعل مجموعة من الطاقات في سياق عملية خلق مشترك، ومتدرج، له تماسك الجماعة وهويتها. وإذا شبهنا عمل المفهوم الأول بسلسلة تتجاور حلقاتها، فإننا نشبه عمل المفهوم الثاني بكيمياء متفاعلة. فما يعنيه ونوس حين يقول إن المسرح عمل جماعي هو ظهور مجموعة من الأفراد يتوفر لهم حد من التجانس، وضوح الرؤية، تقوم بمباشرة تجربة مغايرة وتكسر طوق العمل التقليدي، وتطلق جماعة لا أفراداً في بناء مسرح مختلف. في هذه المجموعة سيكون هناك كاتب، ومخرج، وممثل، وعناصر أخرى، إلا أن واحداً منهم لن يعمل منفرداً بل سيظل العمل حواراً متصلاً وفي اتجاهين متوافقين معاً: حوار داخل المجموعة ذاتها، وحوار آخر بين المجموعة والكتلة الاجتماعية المحيطة.

أو يظل الواحد منهما في مواجهة الآخر، ولكن المسرح يبدأ فعلاً عندما يتوفر ممثل ومتفرجون يتابعون لعبة الممثل أو يشاركون فيها، وغياب أحد هذين المتصرين فقط هو الذي يفتي الظاهرة^(١).

عبر هذا العرض المحمل لأفكار ونوس وتصويراته الرئيسية حول العلاقة بين العرض - بوصفه ممارسة مفتوحة - والجمهور من حيث هو مشارك جمعي في التجربة، فإنني أود الإشارة إلى أن تعريف المسرح وتحديد من حيث هو حدث اجتماعي قد يغفل الطبيعة النوعية الخاصة بالظاهرة المسرحية، ويختزلها في توصيفات كلية ومجردة، وذلك لأن كل نشاط معرفي، بشكل ما، واقعة اجتماعية، أو - كما يشير جولدمان - لأن كل واقعة اجتماعية هي، من بعض جوانبها الأساسية، واقعة وهي، كما أن كل وهي هو تمثيل ملائم لقطاع معين من الواقع، ودون فهم وقائع الوعي تلك لا يمكن دراسة الوقائع الاجتماعية بكيفية إجرائية. هذا مدخل عام وإجمالي قد لا يشير اختلافات، ولكن تظل كيفيات التشكل والخصوصيات البنائية هي ما يمكن أن يشكل مدار عمل المسرحي المبدع ومجال استقصاءاته، كما أن زبده الجمهور باعتباره إطاراً مرجعياً للتجربة المسرحية ينطلق من فرضية غير مثبتة، مؤداها وجود الجمهور من حيث هو ذات كلية متجانسة، مشاركة وفاعلة ومحاور، وهذا طموح وحلم واستشراف، وليس توصيفاً لواقع. غير أن ونوس، صاحب التجربة والاحس الجدلي، يعود فيستدرك على الإطلاق والتعميم، ويتساءل: من هم حقاً المتفرجون الذين نريد أن نصب بينهم مسرحنا؟ إن الإجابة الفورية هي: إننا نريد مسرحاً للجمهور. وبمقدار ما تبدو هذه الإجابة سهلة ومستهلكة، فإن السياق الذي نضعها فيه، كما يعبر ونوس، لا يوفر لنا لا السهولة، ولا الامتيازات المكانية للشعارات اللفظية؛ ذلك لأن الإجابة لا قيمة لها ولا تكتمل مالم نمر منها إلى دراسة معمقة للأوضاع الاجتماعية والاقتصادية، فتتسنى لنا بعدئذ معرفة علمية أساسها المعاشة الفعلية والتحليل الصائب، لا الكليشيهات والصور الجاهزة، وهذه

الاجتماعي؛ السائد كى يشرى تحته الاحتفالية والتعليمية معا، ولا شك أن غربة المكان، والعادات، وتكون الشخصيات فى إطار بيئة معينة، وحتى الأسماء، كلها عوامل تمتص جزءا من استجابة المتفرج، وتثبت تفاعله المنشود. ثالثا، يتأسس على النقطتين السابقتين، أن فعالية المسرح تضعف إذا لم يعرف كيف يحاور زمنه، وببساطته، أو - بكلمة أدق - إذا لم يكن راهنا، وأن الإبداعات المتغيرة للنص الواحد وفق تغير المرحلة التاريخية واختلاف البيئة، لا يفسرها إلا طموح المسرحى لأن يكون عمله راهنا، أى فعالا، هنا والآن.

وبورد ونوس، استدلالا على مايلذهب إليه وتأكيده، عبارة قالها نجيب سرور حول هذا الموضوع؛ حيث يؤكد أن الرؤية - التفسير - هى أهم إضافة يمكن أن نكسبها بتقديم عرض ما، وبالتالي لايعتينا أن نقدم أكبر عدد ممكن من النصوص الأجنبية، قدر ما يعيننا أن نقدم أكبر عدد من الرؤى لهذه النصوص. ويترك ونوس السؤال حول تقويم عملية الإعداد المسرحى من الناحية الإبداعية معلقا، إذ يعتبره مسألة ثانوية، مادام الهاجس الأول والجوهري، هو أن نحقق بعض الفعالية فى التاريخ والواقع على السواء^(٢).

فى الفقرات السابقة، عرضت لبعض الرؤى والتصورات الرئيسية عند سعد الله ونوس، وقد أثرت لإيراد أفكاره بصيغاته ذاتها، موقنا أن من لغو الكلام ونوافه، أن نتحدث عن أهمية الكتاب وامتياز، ذلك لأن الكتاب - بشرط السؤال وشرط الحرية معا - يكون قد تعدى منطقة «الأمان الفكرى» بما يلابسها أو يتلبسها من التحوط والتوقف حيث الحياد، وهى المنطقة التى يتم الآن فى أحوالها وقرب خطوطها صياغة وتداول الكثير من الكتابات والأطروحات التى أصبحت أو تكاد تكون معادلا مكفولا لمنافع وعلاقات.

فحين يستلهم الكتاب مادته ويستصرف رؤاه الأساسية من الواقع والتجربة والممارسة، فإن أفكاره لا تكون تناسلا عن كتب أو استنساخا لأوجه، ولا يصبح مايشير من إشكالات وليد ذهن متعرف وإنما تفجرات

وبحركة جماعية كهذه، تندمج فى جماعة أكبر هى الجمهور، سيكون ممكنا لقاط القدر المشترك لنا جميعا، ممثلين ومتفرجين، وتحميده، وبذلك يتحقق أهم طموح للمسرح؛ أن نخرج من جلودنا لنلتحد فى جماعة، وأن نرى بعد ذلك مصيرنا المشترك بوصفنا جماعة، وقوانين هذا المصير.

نقضا للنظرة الشائعة التى تعطى الإعداد المسرحى أو الاقتباس قيمة هامشية فى عملية تأسيس وبناء مسرح له هوية متميزة، يذهب سعد الله ونوس إلى أن ظاهرة الإعداد المسرحى أعمق فى الدلالة وأشمل؛ حيث مايفسرها، جوهرها، هو حاجة كل مسرح إلى تحديد وتوضيح علاقته ببيئته وفترته التاريخية، من خلال تعامله مع التراث المسرحى، قديمه وحديثه.

وبورد ونوس، توضيحا لذلك، عددا من النقاط المهمة. أولا، إن النص المسرحى ليس معطى ثابتا، واحدا فى الزمان، بل إن له تاريخه المتغيرة والمتنامية، وفى هذه التاريخية يمكن تمييز لحظة أولى، هى ظهور النص المسرحى فى فترة محددة، هذه اللحظة يمكن تسميتها بالإبداع الأول، بعدها تتعاقب لحظات تالية، فى كل منها تثبت علاقة جديدة ومغايرة مع النص، لأن كل عصر يتلمس مشكلاته، ويعكس نفسه فى إعادة قراءة «النص» على ضوء المعطيات والتغيرات التاريخية، هذه القراءات المتعددة التى تتوالى مختلفة عبر العصور هى بمثابة «الإبداعات التالية»؛ حيث تتعدد طرق القراءة الجديدة، فتبدأ من الرؤية الإخراجية، وتنتهى إلى التدخل فى النص، حذف أو تغييرا. ثانيا، ما من مسرحية إلا ويؤطرها مكان، إنها تتبع من بيئة محددة، وتحمل فى ثناياها خصوصية هذه البيئة ومناعتها، وهذه الميزة لا تقلل أهمية المسرحية بل توصلها أكثر. لكن ثمة صعوبة تنشأ هنا؛ فحين نرحل المسرحية لتقدم فى بيئات أخرى، قد تتحول خصوصيتها البيئية حاجزا يحد من فعاليتها، وهذا طبيعى، مادام بعض فعل المسرح هو أن يعكس لتفرجه بهيئتهم، وأن يتفاعل مع «المزاج

واقع، ولا تصبح اختياراته نتيجة استهواءات شخصية متغيرة بطبيعتها، وإنما نتيجة جهد منظم محكوم برؤية، ونكون بذلك قد حصلنا على كتاب ينهض منفرداً في عمق المشهد، لا خارج الإطار.

- ٢ -

اتصالاً، على نحو ما، بالنقاط السابقة، وفي سياق التظلمات المتعددة التي استهدفت التأسيس لهوية مسرحية متميزة، تركزت الممارسة، فيما يقول روجيه عساف، حول مسألتين أساسيتين: الأولى هي تغيير نوعية العلاقة مع الإنتاج المسرحي، الثانية هي تغيير نوعية العلاقة مع الجمهور. هاتان المسألتان، بترابطهما الجدلي ضمن سياق واحد، تطرحان «مسألة الشكل» بما نعنيه بمصطلح الشكل، أي جملة العلاقات المترابطة أصلاً، التي تربط بين الممثل والمسرح (كتابة النص - الإعداد - الأداء) من جهة، وبين المشاهدين والعمل المسرحي (مكان العرض - تنظيم العروض - تحديد الجمهور) من جهة أخرى. إن الشرط الأساسي الذي يستحيل دونه إحداث أي تغيير جذري في بنية المسرح السائد، من حيث هو مسرح غربي وقمعي في جوهره، هو أن نفرض الممارسة قطعاً فعلياً مع الشكل المهيمن.

ويرتبط بذلك التحديد القطعي لطبيعة التجربة والاتصال المسرحيين وعلاقتها معاً بالقالب الغربي، ما يراه روجيه عساف من أن نشأة المسرح الغربي تعبر عن مشروع المدينة المركزية الذي ابتكره أثينا وطوره روما ثم العواصم الأوروبية الحديثة، وهو مشروع يبرز إلى الوجود بقدر ما نفرض المؤسسة المدنية نفسها بوصفها مرجعاً وحيداً لحياة الإنسان بمجمل مستوياتها، أي بقدر ما تتحدى المدينة الإله وتقطع الإنسان عن تكامله في الكون، وتحل غصبا محل الأسلاف والطبيعة. ففي مثل هذه المدينة، يفترض في الإنسان الخضوع لشروط جديدة في تنظيم حياته والاقتناع باتمائه إلى بيئة مجردة خلقها الإنسان، وتدعى القدرة على تأمين العدالة والسعادة عبر

استناداً إلى ذلك الفهم الخاص لطبيعة فن الممثل، نشأته وتطوره، وارتباطه باستلاب الإنسان وانسلاخه عن واقعه وطبيعته ليدخل في واقع - طبيعة أخرى، واختلاف ذلك عن تجسيدات الفن التمثيلي في إطار الثقافة العربية؛ حيث لا ينفصل الفنان عن الجماعة بل يتحد ولهاها، يذهب روجيه عساف إلى أن المجتمع الإسلامي قد جهل مهنة التمثيل (المتخصصة في التشخيص الخيالي)، لكونها مرتبطة بضروريات المجتمعات التي غيرت بناها التقليدية الأساسية واحتاجت إلى تسوية استلاب الإنسان من خلال مقاومة الميول الفطرية المكبوتة، واستنفادها في صور فنية وخيالية يستيق الإنسان فيها الإنسان، ويقذف برغباته العميقة إلى عالم وهمي يطارد فيه السعادة

«المعضوى» الذى يمارس فيه عائشا واقع الناس ويسخر طاقاته للتعبير عن قضايا تنص حياة المصروع، فتتحدد أعماله وأساليبه بمقلية الناس الذين يتجه إليهم رابطا فيه بأفاهيم الفكرية ولغتهم الحية، فهذا الفنان لا يتميز عن الناس فى طريقة عيشه أو سلوكه أو لغته، بل يكون الاتصال بالناس هو سر فنه ومعنى وجوده، وقد يحرض بتدخله الإيجابى علاقة الناس بترائهم وقاهلته المحتملة.

وهكذا، يتوصل روجيه عساف إلى اكتشافين أساسيين ومتقاطعين: أولهما الإنبات النظرى لصحة الموقف الراض للأشكال المسرحية السائدة، مع اكتشاف اتصالها بالمعضوى بتفكك الشخصية وتحطيم التماسك الاجتماعى، مع استكناه فن التمثيل فى إطاره الاجتماعى. والثانى تحديد الغرض الأساسى للعمل الفنى الذى ينسجم وحياة الجماعة المسلمة وإرادتها المنفتحة على الحياة. وفى تلك السياقات، يميز منظر «الحكواتى» بين موضعين للقاء، حيث يجتمع الناس ليستجيبوا لحاجتهم إلى التصوير والتخيل، فهناك، أولا، المواضيع المتصلة بإرادة خارجية (أى لإرادة مؤنفة بمصلحة دولة أو مؤسسة) تقام فى مكان مفصول عن البيئة، وتعتقد اللقاءات فيها فى زمان منقطع عن الواقع؛ حيث يحتشد الناس، أفرادا أو مجموعات، قاصدين صالة مسرح أو سينما، ليكثروا بداخلها أفرادا يحكم تنظيم القاعة المغربة تشتهم كما تحتم آلية العرض عملية القطع مع واقعهم ويدخلهم دوماً مغايراً (أى زمن العرض الإيهامى). أما المواضيع المتصلة بإرادة داخلية (أى لإرادة ملازمة للحياة الجماعية) فموقعها متصل بالبيئة، وإيقاع اللقاءات فيها يتبع إيقاع الحلقات الجماعية، إذ يتجمع الأفراد فى مكان مألوف (دار، ساحة، منتدى، جامع) ليحيوا شعورهم الجمعى فى تعبهر يحوى بين لثاه روح الأسلاف والتراث.

إن المكان، بذلك، يعين هوية الحفل ويحول الحق فى التعبير عنه، وفعالية الممارسة تتوقف على طبيعة القلب التى صدرت عنه. وبذلك، يزول كيان الممثل

والعدل والحرية، بانقطاعه عن الحياة اليومية وعن تواصل القوى الاجتماعية التقليدية. نفياً لذلك، عرف المجتمع الإسلامى أشكالاً أخرى للتمثيل، حيث يمتزج الدور بالموقع الاجتماعى الحقيقى، فالقصاص والشاعر القبلى والمهرج الشعبى كانوا يعبرون عما تبطنه المجموعة ويشاركون جمهورهم حياته وطموحاته، ولم يدخلهم فنههم حلقة اجتماعية مغايرة، والأهم من ذلك أن الناس كانوا فى كل حفل جماعى (حلقات الأانس، جلسات الأسرة، لقاءات الأفراس والأحزان، تقاليد شهر رمضان، احتفالات الحج، مجالس التعزية، ذكرى عاشوراء، عيد المولد...) يعبرون واحدهم مع الآخر عن وحدة الشعور وعزم المجموعة على الاتصال مع اعتقادات ثابتة وتقاليد سلفية.

وفى إطار هذا الواقع الاجتماعى والثقافى، قام بالوظائف المسرحية كل من الراوى والحكواتى والمقرئ والمعلم الصوفى، وعلى صعيد آخر، الحدث الذى يتميز عفويا فى الحلقات الجماعية بالطريقة التى يقص بها أو يحاكى فيها الشخصيات. وبشكل إجمالى، وفق ما يرى روجيه عساف، فإن الفن يحمل وجهتين متباعتين: إذا كان الفن فى اتصال فعلى ويحوى مع الناس، يزود الأفراد بوسائل المشاركة فى التعبير الجمعى، ويوظف الفنان من خلاله موهبته الشخصية ومعرفته فى بحث الحديث الجمعى المنفتح على الحياة، إما إذا اغتر الفنان واعتزل الجماعة واستند إلى قدرة يمتلكها شخص أو فئة أو ملة أو طبقة فإن فعل التعبير يتحول إلى شكل من أشكال الاستلاب، ويورغم الفنان على تحديد امتياز بعيدا عن الناس ونسبة إلى السلطة التى تعين أدوار المثقفين فى النظام الاجتماعى (دور المؤيد والمؤول والمصلح والمعارض والمتمرد والثائر).

بعبارة أخرى، هناك الفنان «المبدع» الذى يمارس فنه يتميز عن الناس من حيث الموقع ومن حيث الوظيفة، هذا الفنان المبشر مجبر على إنبات بعده عن الحياة العامة واعتلاف إدراكه الحسى والفكرى للعالم من حيث هو شرط وجودى فى تكوينه، وهناك الفنان

والمصادقة على حديثه. ثانياً - في مجرى هذا العمل الذى يحرض علاقة الناس بلغتهم وذاكرتهم، ويجدد الإحساس باللحمة الجمعية المرتبطة بالثراث والحياة، يستولى الجمهور بدوره على حيز التمثيل، ويعد نفسه قادراً على التعبير مدركاً احتمالات الحديث الفاعل الحى والتلاحم الجمعى، وهكذا، فإن التخيير، كما يرى روجيه عساف، بين مسرح بدور حول قلق ذاتى لفنان متألم، ومسرح يقدم احتمالات، حديث مفتوح لا يترك مجالاً للتردد.

- ٣ -

إجمالاً للنقاط السابقة التى أوردتها عن روجيه عساف بلغته ذاتها، نستطيع التوصل إلى أن المنظر اللبناني يرفض المسرح الغربى باعتباره كياناً مركزياً يشكل قيمة مطلقة، مجردة عن سياقاتها وشروط إنتاجها الاجتماعية والمعرفية؛ فهو نموذج أصلى، مرجعى، معيارى، أو هكذا صاغته النخبة العربية وتمثلته فى حركيتها الإبداعية. ولذلك، يستهدف روجيه عساف الذى احتط لنفسه مسهرة مسرحية وفكرية معينة، من «محترف بيروت للمسرح» إلى «مسرح الحكواتى»، وتخللها إشهاره اعتناق الإسلام، ولذلك يكثر استخدامه الآيات القرآنية فى ثابا النسيج اللغوى لفقرات كتابه «المسرح» وكلماته، وهى ليست بذلك الاستخدام حلية تزيينية أو زخرفية مضافة، وإنما هى تلعب دوراً استرشادياً، وخطامة للخصبة للأفكار، أقول - يستهدف روجيه، من نقض النموذج المرجعى للمسرح الأوروبى، أن يؤسس لمرجعية مغايرة متمثلة فى الأشكال التراثية، ليس باعتبارها فنون فرجة شعبية فقط، وإنما باعتبارها هوية حضارية وثقافية تنتج خصوصيتها فى جوهر الممارسة المسرحية وليس فى تقنياتها ومظاهرها الخارجية فحسب، ففى الواقع والتراث على السواء يتشكل لدينا الممثل/ الراوى الخارج من الحكاية والسيرة ومجالس الأنس والحلقات الجماعية، متصلاً بجماعته فى أداء مشترك، بينما فى المسرح الغربى يتشكل الممثل/ القناع، منفصلاً عن واقعه المحيط ويمنته الاجتماعية مؤسسا فى الاستلاب

المنتمى إلى المؤسسة المسرحية، وتتجدد وظيفته فى إطار تكامله العضوى داخل البهية، فممارسة التمثيل المسرحى تقلد بالإنسان إلى النقطة العقدية التى يلتقط فيها بكل حاد احتمالات الاتصال البصرى؛ إذ إن المسرح المقلن، منذ بداياته الإغريقية، شطر حديث الإنسان وابتكر للمحدث بدىلاً مقنماً يمكنه، فالقناع هو العنصر الأولى الذى يؤسس ويعرف ماهية التمثيل فى المسرح الغربى، أما العودة إلى مبحث الطاقة التعبيرية فى الثقافة الجماعية التى تتجسم فى الأشكال الفنية المحفورة فى الذاكرة الشعبية، فتردنا إلى الحلقة الأولى، حلقة الراوى، التى لعبت دوراً أساسياً فى تولد التراث وتكوين موطن الخيالات. إن شكل القصة الشعبية (بما يعنيه مصطلح الشكل من ماهية تصويرية شاملة تعرف أصنافاً مختلفة من نوعية واحدة معينة) هو شكل فى حد ذاته تاريخياً وجهة الثقافة وطاقتها التعبيرية فى نقل الصور والرموز. ومن هنا، يمكن تصور ماهية فن التمثيل فى مسرحنا المحتمل، انطلاقاً من الخلية الأولى لتمثيل الحكايات التى تتجدد فى الحلقات الجماعية؛ حيث ينبثق المحدث الذى يروى ويحكى فيها مشاهد الحكاية وشخصياتها، ولا تمحى شخصيته وراء الدور، ولا يختفى وجهه وراء القناع. إن منهجية الممثل/ الحكاية تختلف جوهرها مع منهجية الممثل/ القناع، التى تحول محور الحديث خارج دائرة التعرف المتبادل، فتكون غاية الممثل فى تأدية فنه لإيجاد حديث حى يتناقض ويتحدد فيه حديث الشخصى وصلته الذاتية بالناس والحكاية، حديث الناس والروابط التى تشير إليها الحكاية المنبثقة من خيالهم الجمعى، حديث الحكاية وكل ما تقوله الشخصيات والأحداث وما تدل عليه من واقع ميمش^(١).

فى هذا الإطار، تتحدد سمات العمل الجمعى على مستويين: أولاً - يستولى الممثل على حيز التمثيل ويسطر على النص والإخراج وأساليب التأدية بإخضاعها للحياة التى تمنحها علاقته بالبهية والتراث، ولا يجد إلا فى أنظار الآخرين (فى العمل وفى البهية) إثبات شخصيته

الثانية:

يربط روجيه عساف بين ظاهرتين منفصلتين، ويستخرج من ذلك الربط نتائج معينة؛ فهو يوصف بعض مظاهر المسرح الأوروبي ويقابلها بظاهرة مغايرة لدى الجماعة المسلمة، فهو يتساءل تسائلاً محورياً: «إلى أين تتجه؟»، وينطلق في إجابته من مصدرين؛ أحدهما مسرحي والآخر ديني، فيشير إلى حلبة المسرح المليئة بصراخ أبطالها الثالين الذين عبروا المرأة ولاقوا الذعر والرحب؛ أوديب وأوربيست، هاملت ومكبث، دون جوان وفاوست، جاليليو ومتنظرو جودو، ولا بشر وراء المرأة، بل صحراء مجردة وفراغ العث. وفي الوقت نفسه ولكن في حيز مختلف، يعمد المسلمون بشكل حلقى متواصل تلاوة الصلاة التي تكرر كلمات يتحدون فيها وحركات متسمة بترتيب متتابع تشير إلى اندماج الإنسان بالحركة الكونية، وهما مظهران متناقضان لفعل التعبير الإنساني. هنا يربط عساف بين ظاهرتين مغايرتين، اجتماعياً ومعرفياً، ويستقي تصورات تذهب إلى تأكيد الخصوصية القومية، وهذا خلط واضطراب واضحان؛ فالمسرح ظاهرة نوعية لها تجسدها وسياقاتها الخاصة، والصلاة فعل طقسي ديني أساساً مشروط بعقيدة وراث ومحكوم بهما، ولا يمكن ربطهما في سياق واحد.

الثالثة:

يحكم فكر روجيه عساف منطق الثنائيات المتضادة، فبالإضافة إلى ثنائية الممثل / الحكاية - والممثل / القناع، يؤكد ثنائية أخرى هي ثنائية الفنان المبدع والفنان المعسوف التي أشرت إليها، وهو تمييز ذهني مسقط لا تشكله المادة المعرفية والتاريخية ولا تبرره؛ فوصف الإبداعية لا يعنى الاعتزال والانفصال، بل هو في صميمه اختلاط وتوحد ومشاركة. كما أن توصيف الفنان الأوروبي بتأكيد استلابه وانفصاله هو توصيف أحادي مجمل قائم على ابتسار ظاهرة مركبة، كظاهرة المسرح الأوروبي، وانحزالها في جمل قطعية وكلية.

الروحي والجسدي. ومن هنا، يركز روجيه على ثنائية الممثل / الحكاية، والممثل / القناع، بحيث لا يصير السؤال المعتاد، لماذا لم تعرف البيئة العربية المسرح؟ سؤالاً أساسياً، إذ إن المهم هو تكشف خصوصيات الأداء التمثيلي في التراث والتجسيدات النوعية للاتصال المسرحي كما أنتجته الجماعة المسلمة في مسيرتها التاريخية.

من هنا، رفض فكرة النموذج التأسيسي المرجعي ورفض فكرة الانتساب الخرافي إلى أصول مرجعية معيارية، والانطلاق من تفحص فن المسرحية في أشكاله النوعية المختلفة، أى أن نفهم كل ظاهرة فنية في ارتباطها بالجمهور الحى الذى يشملها ويتجهها والذي يحدد الشكل المسرحي الخاص به موقعه الثقافي ووظيفته الاجتماعية ودوره المعنى في حياة الجماعة. لى هنا، على نحو مجمل، ملاحظات عدة:

الأولى:

يصدر روجيه عساف عن تصور مثالي؛ يرى في الجماعة الشعبية وأشكالها التراثية كلا متجانسا مبرأ من شوائب التاريخ ولواقعه، بحيث يصبح مجرد الاندماج في كنفها وحركتها الحية فعلاً بعيد التوازن لا الانفصال، ويحقق التماسك لا الاستلاب، وهو تصور - كما أوردت - مثالي تبطله وقائع التاريخ وظواهر الواقع، لأن الجماعة القومية متغيرة وليست ثابتة نهائية، ومتحولة وليست مطلقة سكونية، وإدراك الثغور لا الثبات، والتحول لا السكونية هو مدار عمل المسرحي المبدع ومجال استقصاءاته. ورغم أن روجيه عساف يستدرك على فكرة الجماعة المتجانسة، فيشير إلى تحول الجمهور الشعبى إلى كتلة متهاينة تتفاقم فيها أعراض القصور الفكرى والتأثير السكونية؛ حيث يذوب سوق المجتمعات الاستعراضية في الدائرة الاستهلاكية، فتتبدل مواد الثقافة الشعبية لتتجهشها آلية التجارة، فإن ذلك التوصيف المغاير يظل محصوراً وجزئياً؛ حيث يظل روجيه عساف فى رؤيته الكلية منطلقاً من تصورات مجردة للجماعة القومية، ومسقطاً على تغيرات الواقع والتاريخ.

الرابعة:

يلبور روجيه عساف تصوراً للمدينة الأوروبية ويدرجه في مقابل تعارضى للمسرح من حيث هو اتصال جمعى وخبرة مشتركة، فالمدينة المركزية تشتت وتتملى القوانين، تؤلف الإشارات والدلالات المجازية، إنها آلة جهنمية (وقودها الناس والحجارة) تعيش من تدمير الطبيعة والمجتمعات، وتمتص عقول الذين يعيشون فيها، حتى تصبح المركز الوحيد للوجود. هذه الحركة الخاصة للمدينة الأوروبية تبدأ بنصب السياج، ليس من أجل الفصل بين كيان وآخر، ولكن لتشديد كيان مركزى يحدد تلقائيا سلبية الكيانات الأخرى، وبالتالي سبك أجزائها في قوالب تقلد الكيان المركزى. وبشير روجيه - تجنبا للالتباس - إلى الفرق الذى يميز التكتلات المدنية فيما بينها، فليست كل المدن ظاهرات متمثلة، فالمدن فى الشرق العربى وأمريكا قبل الاستيطان الأوروبى، وفى القرون الوسطى الأوروبية، تتواصل مع البيئة المحيطة ولا تكون سيطرتها مدمرة حتى إذا كانت طاغية. أما المدينة المركزية فتبدأ نزوعها التدميرى على ثلاثة مستويات: التعدى على الطبيعة، قطع العلاقات بين الإنسان والطبيعة، تفكيك العلاقات الجماعية، وقد أفضت تلك المدينة/ السياج، ليس فقط إلى علمنة القوة وتفريب الرؤية لتاريخ البشرية وتنميط العلاقات الاجتماعية بل، أيضا، إلى ابتسار التجربة المسرحية وعزلتها واستلابها.

لسنا بحاجة، هنا، إلى القول بأن تلك القراءة الأحادية، القطعية، للمدينة الغربية الحديثة، تبتسر العوالم المتداخلة والمركبة بمستوياتها المتعددة، الإبداعية والاجتماعية والسياسية، تلك التى كونتها المدينة الأوروبية وصاغت مراحلها المتباينة، ولكنى أشير - أولا - إلى التباس المفهوم الذى يقصر الرؤية على أحد جوانبها، ويركزها فى واحد من أبعادها، مما جعل عمل روجيه عساف فى تلك الجزئية منحصرًا فى قراءة السطح ورصد الظواهر ودمج التيارات المتباينة فى خصائص مشتركة.

ولعل الإشكال الرئيسى الذى تتبلور فيه معظم هذه الالتباسات، كما يرى فؤاد زكريا، يكمن فى ازدواجية الثقافة والسياسة ضمن مفهوم «الغرب»، أى فى كون هذا المفهوم منظوبا على عنصرين لا انفصال عنهما، يسير كل منهما بطبيعته فى اتجاه مضاد للآخر، وبشكل نقیضة أساسية فى صميم عملية الاتصال مع الغرب، كانت هذه النقیضة ماثلة بوضوح منذ أولى لحظات الاتصال بيننا وبين الغرب الحديث، متمثلة فى الحملة الفرنسية بجانبها العسكري والثقافى، وهو ما انعكس على تاريخ العلاقة المعقدة التى ربطت، أو فرت، بيننا وبين الغرب منذ تلك اللحظة المبكرة، وبقدر ما أدت ثنائية الإشعاع المعرفى والرغبة فى التوسع والسيطرة إلى خلق تشوهات عميقة فى صميم الحضارة الأوروبية ذاتها، فإنها قد ولدت تشوهات مماثلة فى المجتمعات التى احتكت بتلك الحضارة من خلال أحد طرفى هذه الثنائية أو كليهما معا. بتعبير آخر، فإن الازدواجية فى رؤية الغرب هى ذاتها الازدواجية فى رؤية الذات (٥).

وكذلك، أشير - ثانيا - إلى تضاد مفهوم روجيه عساف لعلاقة المسرح بالمدينة بالمعنى الغربى لها، ومع مفهوم أدونيس للعلاقة ذاتها؛ حيث يربط بين المسرح والمدينة، بوصفها علاقات وأنظمة وقوانين وليس بوصفها أبنية وشوارع وتجمعات. ولدى أدونيس، فإن العربى لم يؤسس بعد مدينة: أى حاضرة تنتظم علاقاتها فى تشريع بشرى يحدد العلاقات الاجتماعية، مما يساعد على نشوء مفهومات جديدة، مقابل العلاقات والمفاهيم القبلية - الدينية. المدينة التى أنشأها العربى كانت تنوعها على الخيمة ولأرا منها فى الوقت نفسه، أى أنها كانت قصرا وجارية وحديقة، ولم تكن وليدة وعى تنظيمى - حضارى؛ هكذابقى العربى فى الفكر والممارسة فاتحا، يهرب من المكان ولا يتحد بالأرض، فهى له دار إقامة وليست بعدا من أبعاد وجوده. ولذلك، بقيت العلاقات القبلية قائمة وبقيت ثقافته محتفظة بطابعها الغيبى، ففى المدينة نشأ ثقافة تتمحور حول الإنسان لا حول الغيب،

مسرحية أكبر من اللفظ وأرحب من الأصوات والإشارات، هذه اللغة يمكن أن نستخرجها من الأزياء والوشم والقصص والحكايات والاحتفال والأساطير والألعاب والرقص. في هذا الإطار، يأتي رفض المسرح الاحتفالي لشكل المسرح التقليدي الذي يفصل بين الممثل والجمهور، ويدعو إلى العودة إلى المسارح الدائرية، والخروج بالمسرح إلى الساحات العامة والأسواق. في هذا المسرح لا يقوم الممثل بالتمثيل، بل يعتمد على التلقائية والبساطة في التعامل مع الشخصيات المسرحية، بحيث يصبح الممثل ذاتا تبداع وذاتا تراقب الإبداع وتحاكيه، وأن يكون اندماج الممثل مع الجمهور لا مع الدور (٧).

وتورد بيانات الاحتفالية تساؤلات أساسية، وتحديدات حول طبيعة المسرح الاحتفالي، فنص على أن الشيء الأساسي في الاحتفالية هو التمييز بين الجوهري والعرضي، بين الثابت والمتحول. وللتوصل إلى هذا الفعل، فلا بد من القيام «بحفريات معرفية» تفحص فيما وراءيات الاحتفال بوصفه ظاهرة اجتماعية وفي الاحتفالية من حيث هي منظومة فكرية وثنية؛ فالاحتفال في حقيقته ظاهرة حية تعبر من خلالها الحياة عن وجودها وتجدها، وهي ظاهرة محركها الأساسي هو الإنسان الحي الذي يعقل الأشياء ويحسها، وترجم هذه الأحاسيس اللامرئية إلى فعل حي منظور، هو رقص حيناً، أو غناء وتمثيل ونحت وحرف. وبهذا، كان الاحتفال مرتبطاً بحقيقتين: الحياة والإنسان، وهما في حالات الفعل لافي حالات الثبات والسكون (٨).

وتحدد الاحتفالية وظيفتها في إخراج المسرح من المسرح، كما تهدف أيضاً إلى تحرير الرسم من الرسم، فهي - في شكلها التشكيلي - لا تركز على اللوحة/ الصورة بوصفها بنية قارة وثابتة، ولكنها تركز على الفعل، وعلى طبيعة العلاقات قبل طبيعة الشخصيات، كما أنها تسعى إلى تحويل فعل الإبداع - وهو فعل ظل لزمن طويل فعلاً فردياً - إلى ظاهرة شعبية عامة، كما

وحول الأرض لاحول السماء، وهكذا - لا تزال المدينة العربية حتى الآن دون مدنية؛ فهي مادها شكل أسمتي للصحراء، وهي، اجتماعياً، شكل تراكمي للعلاقات القبلية - الدينية. ومن هنا، بقي العربي في بعد التاريخ لا في الأرض، وفي ذلك يكمن جانب أساسي مما يمكن أن يفسر كون الثقافة العربية ثقافة الذاكرة، فقد تأسست على النشيد والتمجيد، على الغناء والخطابة، لا تمزق بل وحدة وانسجام، لا سؤال بل يقين، لا بحث بل استعادة (٩).

مع تلك التوصيفات اللافتة، تظل الأسئلة قائمة ومفتوحة: هل مجرد وجود مدينة ينتج مسرحاً؟ هذا الارتباط الشرطي، الميكانيكي، بين المدينة والمسرح؛ بحيث يصبح المسرح انعكاساً سببياً للمدينة ونفياً ألياً للصحراء، ألا يسقطنا ذلك في الرؤية الانعكاسية التي نقيم تماثلاً بين العلاقات الاجتماعية (المدينة) والظاهرة الإبداعية (المسرح). وبقي بعد ذلك إشارة ختامية لخصوصية التجربة المصرية في الارتباط بالمكان والتاريخ واختلافها عن علاقة العربي بالمكان كما يحددها أدونيس، إن المكان في التجربة المصرية ليس غائباً أو متغيراً، ولكنه قيمة مهيمنة تشكل رؤى العالم وتجربته.

- ٤ -

ينطلق المسرح الاحتفالي من نقطة أساسية هي أن الإنسان كائن احتفالي بطبعه، فهو قبل أن يكتشف الكلام اكتشف الحفل؛ اكتشفه ليعبر عن حاجاته وإحساساته الداخلية، فالحفل ضرورة حتمية، وبقي بعد هذا أن نتساءل، كيف تطور هذا الفعل / الاحتفال لنجعله في غمرة ما هو حقيقي وإنساني وحيوي، إن الممثل في الاحتفال هو المعبر وأداة التعبير؛ أي أنه الجسد الذي يترجم هموم الجسد إلى لغة الجسد، يترجمها رقصاً وغناء وإشارات وإيماءات وترايل. إن المسرح بذلك كتابة سيميائية؛ إنه التعبير بالعلامات التي تحمل داخلها دلالاتها، لهذا تسمى الاحتفالية إلى اكتشاف لغة

تتجلى في التاريخ والأسطورة والحكايات والأساطير والأغاني والملاحم الشعبية والأدب العربي والتصوف الإسلامي والقرآن. والمرحلة الثانية، وتمثل في البحث عن شكل مسرحي عربي، وذلك من خلال مساواة الحفل العربي واستنطاق صامته، وبقي المرحلة الثالثة متمثلة في البحث عن نظرية مسرحية، نظرية فكرية وجمالية، على ضوءها تؤسس الكتابة وتخلق للصناعة المسرحية مناهجها في الخلق والإبداع.

ويجمل أمين العموي في مقدمته الموجزة والمهمة لكتاب عبد الكريم برشيد (حدود الكائن والممكن) عددا من الأفكار الرئيسية للاتجاه الاحتفالي، حيث يذكر أن هذه الحركة قد توصلت إلى أن الفنون الشعبية تصلح أساسا لإقامة شكل مسرحي عربي متميز، وفي سبيل تحقيق هذا اتجهت إلى تبني مسرح الحلقة المستمد من أشكال السمر الشعبية المختلفة، والاعتماد على الجمع بين الرواية والتمثيل أو الملحمة والمسرح، واعتماد فنون الأراجوز وخيال الظل والطبوق الشعبية، وكذلك كسر الحواجز بين الجمهور والممثلين واعتبار الطرفين مشاركين في خلق العمل المسرحي، واعتبار أن التجديد لا ينصب على التأليف المسرحي وحده بل يشمل أيضا أساليب التمثيل والإخراج، كما امتد الاهتمام ليشمل هندسة المسرح ومعماره وطبيعة التجمعات العربية في ممارستها لبعض المظاهر المسرحية.

ويرى عبد الكريم برشيد، اتصالا مع النقاط السابقة، أن الاحتفالية هي تأسيس ثاب للمسرح العربي، فيذكر أن الاحتفالية والتأسيس كلمتان لا تنفصلان، فنحن نعرف أن التأسيس، عربيا، له بدايتان: الأولى في القرن الماضي، وقد تمت مع مارون النقاش والقباني ويعقوب صنوع، أما الثانية فتتم الآن معنا، نحن الآن وهنا. وبهذا أمكن - وفق عبد الكريم برشيد - أن نقول عن هذا الفعل الجديد إنه إعادة لفعل التأسيس الأول، إنه تأسيس آخر، له اختياراته وأسمه المنهجية. غير أن إعادة التأسيس هذه لا يمكن أن تكون إجهازا على العطاءات

أنها تسمى كذلك إلى أن تجعل من ثنائية الفن / الحياة وحدة واحدة، بحيث يصبح المسرح نشاطا اجتماعيا، وهو ما يحرر المبدع من صفة الساحر والعراف ليعطيه صفة العامل.

وفي صياغات مجملة، إنشائية، يصوغ عبد الكريم برشيد تصوراتة الرئيسية حول الخصوصية المسرحية العربية ونقض فكرة اقتصار المسرح على الثقافة الغربية وحدها، حيث يذهب إلى أن المسرح تأريخ لما أحمله التاريخ، لأنه حفريات أركيولوجية في مازايات الحدث والفعل والشخصية والموقف، إنه يؤرخ للنفسي والجلبي، يؤرخ للحلم والفكر والجنون والبهتان والانفعال. إن المسرح كتابة، كتابة لا تتم بالأفلام ولكن بالأجساد، الأجساد الحية والمتحركة والمنفصلة والفاعلة، إنه نشاط يومي يكون دائما وأبدا حيث يكون الأحياء. فحيثما يجتمع الناس ليكونوا فيما بينهم مجتمعا، تتولد الحاجة إلى التواصل والتعبير، وبذلك تولد اللغة/ الأم، اللغة التي تتجسد في عناصر لغوية متعددة هي الكلمة والإشارة والإيماء والمحاكاة والرقص والغناء والتراثيل والأزياء والوشم، هذه اللغة/ الأم هي المسرح^(٩).

ويرفض منظر الاحتفالية اعتبار المسرح مجرد بناء وتقنيات، وكذلك يرفض الربط بين غياب جسد الممثل وغياب التمثال في الحضارة الإسلامية، ويتساءل: هل حقا كان الجسد غالبا في الفن الإسلامي؟ وهل الجسد هو الدنس؟ هل نقول إن حضور خيال الظل والقرقوز وصندوق الدنيا هو حضور الصورة الجامدة وغياب الصورة/ الجسد؟ جسد الإنسان الحي الذي لا يمكن أن يقوم المسرح دونه؟ ويرى أن تلك التساؤلات تبقى بلا معنى، مادامت تقوم على افتراض خاطئ وهو غياب المسرح في البيئة العربية.

ويجمل عبد الكريم برشيد المسيرة المسرحية العربية عبر مراحل ثلاث: مرحلة البحث في المواد الخام العربية، أي الرجوع إلى مصادر الإنشاء المسرحي التي يمكن أن

العربي وبلحظته التاريخية الراهنة، وبما تفرزه هذه اللحظة من قضايا فكرية واجتماعية مختلفة، غير أن تأكيد الـ (نحن) لا يعنى التوقع بالضرورة، كما أنه ليس انفتاحاً بلا شروط وضوابط، ذلك لأن التوقع على الذات موت، أما ممارسة التسكع الفكرى والحضارى فهو الضياع المطلق. من هنا، إذن، تأتى ضرورة البحث عن منهجية علمية للتعامل مع فكر الآخر واجتهاداته.

وأخيراً:

إن التأسيس فى جوهره رؤية مغايرة لعالم لا يكف عن التغير والتحول، وبغير هذه الرؤية يكون التأسيس عشوائياً وفعلًا لتحقيق التراكم الكمى، وذلك فى غياب أى تصور محدد لطبيعة الإضافات وحدودها، وبذلك لا يعنى التأسيس المسرحى الانعزال داخل ما هو مسرحى، وذلك لأن المسرح موقف من الأشياء والتاريخ والعلاقات والمؤسسات والأحداث والمفاهيم، وذلك لأن تطوير الصناعة المسرحية ليس فعلاً مطلوباً لذاته، فهو يعكس الاهتمام بإيجاد خطاب مسرحى يكون أكثر استيعاباً وتعبيراً عن الواقع والإنسان، داخل هذا المكان وهذا الزمان.

مختصاً:

إن التأسيس فعل الزمن، وذلك من خلال إحداث تراكمات فى الإبداع والنقد والتطوير والممارسة، هذه التراكمات بما تحمله من تعدد وتنوع هى الكفيلة وحدها بإيجاد وعى مسرحى، فهذا التأسيس يقوم على النظرية والممارسة معاً، وبهذا كان فناً وكان فكراً وكان صناعة.

وبغير هذا الفعل النظرى فإن المسرح معرض لأن يصبح ممارسة عشوائية، فالتأسيس بناء، ولا وجود لأى بناء من غير وجود تصميمات نظرية ومن غير تصورات قبلية، تقريبية. وبشكل عام، فإن المسرح لا يمكن أن يتأسس خارج ثقافته وشروطها التاريخية والمعرفية وأشكالها التراثية^(١٠).

الفنية والفكرية السابقة؛ وذلك لأنها عطاءات الذات العربية، ولذلك تؤكد الاحتفالية فعل الاستمرار، ولكنها فى الوقت نفسه تؤكد القطعية. إن إعادة التأسيس تلك ابتدأت مع أسماء مسرحية فى الستينيات (يوسف إدريس، على الراعى، الطيب الصديقى) ولكنها فى السبعينيات والثمانينيات انتقلت إلى الجماعات، وبذلك أصبحت أكثر فاعلية وشمولية، لأن الفعل المسرحى، من حيث هو فنون وصناعات متشابهة ومتداخلة ومتكاملة، لا يمكن دراسته إلا داخل فضاءات مختبرة تتعدد فيها الاجتهادات وتختلف لتشكّل فى الحتام من خلال تكاملها شيئاً موحداً.

يرى عبد الكريم برشيد أن الاحتفالية من حيث هى تأسيس تنطلق من قناعات فكرية أساسية، يمكن حصرها فى نقاط محددة هى:

أولاً:

إنه تأسيس للمسرح العربى بوصفه كلاً، وهو بهذا يختلف جوهرها عن تأسيس المدارس والفترات والاتجاهات الغربية؛ إنه تأسيس عام وكمى، يبدأ من درجة الاحتفال الخام ليصل إلى المسرح الاحتفالى.

ثانياً:

إن ارتباط التأسيس فيه بالمسرح هو ارتباط بكل ما يمتن به المسرح، أى وهو ظاهرة شعبية ولقاء ومؤسسة وفضاء عمرانى واحتفال، ذلك هو المسرح فى مستواه البسيط والمباشر.

أما المسرح، فى مستواه الأوسع، فهو المجتمع فى مظاهره ومؤسسته وعلاقاته المختلفة، وإن محاولة فصل المسرح/ الفن عن المسرح/ المجتمع لا يمكن أن تكون إلا تحريفًا، للمسرح والواقع على السواء.

ثالثاً:

إن التأسيس الجديد ينطلق من نحن الآن وهنا، وهذا ما يجعل هذا المسرح مرتبطاً ارتباطاً حقيقياً بالإنسان

- ٥ -

عبر تلك الفقرات المجهلة التي أوردتها نقلا عن البيانات النظرية، والتي سميت إلى أن تكون دالة رغم القطعها من سياقاتها اللغوية والدلالية، وحاولت من خلالها عرض الأفكار والتصورات الرئيسية لبعض مفكرى المسرح العربى ومبديه الذين يستهدفون خلق صيغة مسرحية عربية، يمكن لنا - فى نوع من المقاربة الأولى - إيراد بعض النقاط المجهلة.

أولا:

تخلط تلك الاتجاهات بين المسرح باعتباره نشاطا فنيا نوعيا، والمظاهر الاحتفالية من حيث هى أنشطة اجتماعية، وتمزج بين عملية التوصيل المسرحى المحكومة بقوانين وشروط معينة، ومنطق التوصيل المغاير للأشكال التراثية؛ بحيث تقيم بناء تماثليا بين الممارستين، المسرحية والشعبية، قائما على إدراك التشابهات بينهما ورصدها، دون اجتهاد مواز لفحص الخطوة الرئيسية، وهى كفايات الانتقال والتجسد والصياغة، أى كفايات تكوين تجربة مسرحية قائمة على الأشكال التراثية وقابلة للتقنين النقدى والنظرى وصياغة قالب متميز. بلغة ثانية، فإن تلك الاتجاهات اجتهدت فى إدراك التشابهات وإقرار التماثلات بين الممارسة المسرحية وفنون الفرجة، ولم تجتهد فى إدراك الفوارق بين التجريبتين وطبيعة كل منهما فى التشكيل والوظيفة والسياق، فنحن لسنا بإزاء ظاهرتين يمكن الجمع بينهما بشكل آلى، وإضفاء الخصوصية على واحدة منهما (المسرح) لمحض وجود خصوصية للأخرى (الأشكال الشعبية)، بل إزاء ظواهر متراكبة تكون النسيج الاجتماعى والثقافى للكتلة الاجتماعية. وإدراك جدل الظواهر لا تماثلاتها فقط هو ما يمكن أن يؤسس لتجربة إبداعية مغايرة.

ثانيا:

ينقض روجيه عساف وعبد الكريم برشيد معا النموذج الغربى، وينقدان استمارته وإعادة إنتاجه آليا فى

الحراك الثقافى العربى، بمنطق استحالة انتقال قالب دون محمولاته الفكرية والمقالية لكنهما - وهما يتقضان استعارة النموذج الغربى استنادا إلى الخصوصية القومية - ينتجان أو يعيدان إنتاج النموذج التراثى، وهنا استبدال نموذج بنموذج وإحلال مرجعية التراث محل مرجعية الغرب. وفى كل الحالات، هناك استعارة النموذج لا إبداعه، والاتجاه إلى مرجعية تم إنتاجها فى التاريخ وليس إلى مرجعيات تم تكوينها عبر حركية الواقع الآنى وجدل ظواهره الاجتماعية. وكذلك هناك اختزال لمفهوم الغرب وإسار تجربته الإبداعية فى قالب واحد؛ فالغرب وفق تلك الرؤى كيان مركزى، إطلاقى، مجرد، أنتج شكلا أو قالباً معياريا، وبالنسبة للاختزال ذاته يتم تجريد مفهوم الجماعة والإنسان والتراث وصياغته فى كليات وتصورات نهائية، وتلك أحادية فى المنهج والرؤية، فالقالب الغربى ليس واحدا، كما أن صياغة مفهومى «الغرب» و «التراث» بوصفهما ثنائية ضدية يمكن أن تسقطنا فى أطر ضيقة ونمطية؛ وذلك رغم استدراك عبد الكريم برشيد على فكرة القالب الغربى الواحد؛ حيث يشير إلى أن عددا من مبدعى المسرح الأوروبى قد تنبهوا إلى وجود أكثر من مسرح واحد، فيورد كلمات لآرلو يشير فيها إلى أن المسرح الشرقى ذا النزعات الميتافيزيقية يناقض المسرح الغربى ذا النزعات النفسية، رغم ذلك - يظل التساؤل قائما حول لماذا تبحث الحركة المسرحية العربية الآن عن النموذج/ الأب، إما فى التراث أو فى الغرب، وهما الحدان اللذان شكلا منشأ وسياق الحركات الفكرية والفنية، وصاغا من ثم تطوراتها اللاحقة؛ حيث بدت صورة الجماعة عن نفسها وعن الآخر ملتبسة، ومؤسسة على ثنائيات غير محلولة، ترى فى العالم كلا من العلاقات المتعارضة، القائمة على الاختيار القطعى بين حدين، واتخذت التيارات الفكرية بذلك شكل القبائل المرحلة، قبيلة تنصب خيامها، منتقلة فى الزمان إلى ما تعتبره أصول الهوية ومكوناتها الأولى، بحثا عن خصوصية تراثية مجردة ونقية، فيما

أن تتمتع بذلك. وبعد الحرب العالمية الثانية، بدأت فئات البورجوازية الصغيرة تهتم بالشعر الشعبي، بالأغاني الفلاحية، وبحكايات الأطفال، وفتحت الدولة متاحف للفنون الشعبية، وقدمت مساعدات لفرق فولكلورية. وفق ذلك، يمتد كثير من المثقفين، على الأخص فى الدولة القومية، أن لسياسة مساندة الفولكلور محتوى شعبيا، وهذا خطأ؛ ذلك لأنه ليس هو الشعب الذى يقدم مشهدا عن نفسه لنفسه - فهذا الزمن قد ولى منذ عهد قديم - بل إن البورجوازية المدنية الكبيرة والصغيرة هى التى تأتى فى صورة سياح مبتدلين - لتصفق للاحتفالات الفولكلورية^(١١).

وهكذا - كما يرى العروى - فإن ابتعاث الأشكال القديمة للثقافة الشعبية، ليس اكتشافا لخصوصية الجماعة القومية؛ بقدر ما هو «تقدم حاسم لعملية التبرجيز»؛ بحيث يصبح التساؤل الذى أورده «حسن عطية» فى بحث له عن المسرح الشعبى مهما وضروريا، فهل حقيقة أن الفنون الشعبية بدليل توري للفنون الرسمية المبررة عن الثقافة السائدة، أم أنها مجرد «ديف فولكلورى» لهذه الثقافة الرسمية السائدة ولكن فى أشكال شعبية؟ ويضيف حسن عطية تصورا آخر حول استخدام الطبقات الحاكمة تلك الأشكال، ومفهوم المسرح الشعبى - وفق منظورها رؤيتها هى - تكريس لقيمها وسيطرتها، فالطبقات المهيمنة تسعى إلى أن تكون قيمها الثقافية مسيدة، عمومية، ومطلقة، وهى بالتالى تستخدم ضمن ما تستخدم من وسائل التعبير والاتصال الجمعى لطرح رؤيتها على المجتمع، وهى تعيد تقديم ما استلهمته من موروثه الشعبى ملونا برؤيتها ومصاغا وفق منظورها للعالم المحيط بها، وللواقع الذى تسعى إلى امتلاكه. لذا، فقد طرحت مصطلح «المسرح الشعبى» واجهة تختفى خلفها لصياغة قيمها الثقافية عبره.

وفى غمط بحثه، يورد الكاتب فكرة مهمة، وإن كانت غير مثبتة، حول البطولة الشعبية، فيعرض لتطور مفهوم البطل الشعبى الذى صاغته الجماعة بطلا

تنصب الأخرى غيماها على الجانب الآخر من المتوسط، منتقلة فى المكان، تنشأ أنماط الحضارة الأوروبية واستعارة هياكلها الاجتماعية والفنية واستنباتها فى البيئة المحلية، داعية إلى النموذج الغربى فى نتائجه الأخيرة، هافلة عن مساراتها التاريخية، وخطوط تطورها الفاجعة، كما لو كانت مكتسبات التاريخ منتجها صناعيا قابلا للاستهلاك والتداول بمجرد الاقتناع الفكرى بجدوده وفوائده، وهكذا وقع التيارات الرئيسيان اللذان ظلا يتجادلان الواقع الاجتماعى والفنى، فى التباس المفهوم والهوية، وانطلق كل منهما من نصه الخاص فى ممارسة فكرة قائمة على استعارة النموذج، التراثى أو الغربى، متفازة على خصوصيات المراحل الاجتماعية وشروطها.

ثالثا،

فى كتابه (الإيديولوجية العربية المعاصرة) يذهب عبد الله العروى إلى أن الفولكلور المستعاد - بعكس ما يظنه مراقبون سطحيون - لا يمثل الثقافة القديمة، الحقيقة الأصلية، المتعارضة مع الثقافة الجديدة المفتعلة، المتولدة من التغفل الغربى؛ بل إنها فى الواقع تشكل هى أيضا جزءا من هذه الثقافة الجديدة إنها لا تعيل إلى المجتمع القديم بل إلى الجديد، ذلك لأنها على الأخص تسجل تقدما حاسما لعملية التحول إلى عالم الطبقة الوسطى (البرجوازية). وبعبارة أخرى، فلأجل إدراك الدور الاجتماعى للفولكلور، فإن محتواه ليس هو الأكثر أهمية، بقدر ما هى نفسية أولئك الذين يتمتمون به. إن الثقافة الجديدة هى التى تتيج لهذا التراث أن يتخلق فعلا؛ إذ إنه لم يكن قبلا سوى مستودعات أثرية لمجتمع فائر الحياة، وهو غير منبثق مجدد الحيوية، مفتن بالمذلولة، إلا فى البنية الجديدة، المتولدة من التجابه مع الغرب.

إن الجماعة القومية، فيما يرى العروى، لا تستعيد التراث إلا حين تكون هذه الجماعة قد انفصلت بصورة كافية عن ماضيها هى ذاتها لكى تنظر من الخارج إلى شكلها السابق، إلى عملية انسلاخها وبهذله، وتستطيع

ملحميا غير ذائب في الجماعة، كالبطل الأسطوري، أو منفصل عنها، كالبطل الدرامي، وإنما هو وسط بين الذاتية والموضوعية:

«وما إن تخلطت أهبّة الحضارة الإسلامية وبدأت في التهاوى حتى ضاقت مساحتها العقل والفعل العربيين مما أدى لاختفاء البطل الملحمي وتواريه مخليا الطريق للبطل القزم الساخر خلف ستار «خيال الظل» أو بارزا برأسه خلف «الأراجوز» شاجبا وهاتكا لكل المواضع الاجتماعية والأخلاقية المحيطة به حتى ظهور البطل الدرامي الفرد فوق خشبة المسرح صارخا بفرديته المطلقة» (١٢).

وعلى ذلك، فإن القضية - الهوية الخاصة للمسرح العربي: تراثا وروية وتقنيات - أصبحت تشغل الآن مساحة متنامية لارتباطها الوثيق بإشكال الهوية القومية في الثقافة والتاريخ. غير أن القضية، بعيدا عن إشكالات الهوية، تظل هي: هل نملك - تراثيا - أشكالا يمكن اعتمادها واستخدامها في التجربة المعاصرة، مدركين - مع الخصوصية التراثية - خصوصية اللحظة الحاضرة والزمان الآتي، وإلا يصبح الأمر نوعا من الاستغراق في التراث ضد تاريخية الإنسان الاجتماعية والفنية، فالأشكال التراثية في ذاتها لن تغير المدلول الاجتماعي للثقافة السائدة، فهي أشكال غير متطورة، مرتبطة بسياتها الاجتماعي والسياسي والثقافي الذي أنتجها، ومسألة اعتمادها كما هي تجعل المسرح متحفا أثريا لأشكال منقرضة.

رأيها:

أشرت في فقرة سابقة إلى التضاد بين مفهوم روجيه حسان لعلاقة المسرح بالمدينة ومفهوم أدونيس للعلاقة ذاتها، وأشير الآن إلى تضاد ثان بينهما: فسان يقيم بناء تماثليا بين الأشكال التراثية كما أنتجتها

الجماعة القومية وخصوصية التجربة المسرحية العربية، في حين يقيم أدونيس تقابلا حديا بين بنية الثقافة العربية وعالم المسرح، ويذهب إلى أن المسرح في جوهره نقض للذهنية العربية الاتباعية؛ فقد نشأ العربي - فيما يرى أدونيس - ضمن ثقافة دينية البنية لا إشكال فيها، بل إنها ثقافة أزالت جميع الإشكالات على صعيد الطبيعة وماوراء الطبيعة، السؤال الذي طرحته، طرحته مرة واحدة وإلى الأبد، إنها ثقافة الإيمان لا التساؤل، وهي من هنا ثقافة وصفية حكمية، لتحليلية نقدية. لكن المسرح، جوهرها، قلق؛ قلق وجود وقلق مصير، وهذا يعني أن الإنسان مسرحيا هو مركز الكون، ويعني، تبعاً لذلك، أن نبدع مسرحا هو أن نعرض للأسئلة الحاسمة في حياة الإنسان، أن نمسرحها ونعيشها كما نطمح أن تكون، وهذا كله يتم في حركة تكشف عن انفصال بين الإنسان من جهة، والله والكون من جهة ثانية، غير أن الله، لا الإنسان، هو مركز الكون وفق الثقافة التي نشأ فيها العربي تاريخيا. وبصورة مجملة، فإن العقل العربي عقل قابل وليس ناقدا، ولذلك لا يستطيع إنتاج المسرح وعمارته، لأن من قوام ثقافته الكبت واليقين والأقنعة.

لست هنا في مجال فحص ذلك التصور الأدونيسي الذي يرصد العالم بوصفه منتجا نهائيا للذهنية ثابتة وكلية، ويدرجه في ثنائية ضدية مع عالم المسرح، من حيث هو عالم إشكالي قائم على قلق الوجود والمصير، وإنما تكفيني الإشارة إلى ذلك النزوع الأدونيسي المتجسد في كتاباته المتعددة نحو عزل الظواهر عن سياقاتها التاريخية وإجمالها في أنساق فكرية ولغوية مجردة ومطلقة، كما أن التقابل الضدي الذي يقيمه أدونيس بين الذهنية العربية (الاتباعية) والتراجيديا، إنما يستعير المفهوم الغربي للتراجيديا القائم على صراع المقادير والإرادات. ولكن: هل لدينا اليوم إبداع مسرحي متميز، كما نقول - مثلا - إن لدينا إبداعا شعريا متميزا، أو كما نقول إن لدينا إبداعا متميزا في الرواية أو في الفنون التشكيلية؟ - يتساءل أدونيس، وتأتي إجابته

الجمهرية في التأمل الأدوني لظاهرة المسرح وتجسدهاته الآتية، وأعني: غياب الرؤية المسرحية المتميزة. وفي تلك النقطة، يبدو لي أدونيس صائباً ومقنعاً، وذلك لأن الظاهرة المسرحية متوفرة كتابة وأشكالاً وتقنيات، ولكنه توفّر مبغرس، وجزئي، وبلا ذاكرة، قائم على الاستهلاك والتكرار وإعادة إنتاج العلاقات، في سياق مرحلة تحولات. وهذا يعني أن التأسيس للمستقبل هو الذي يجب أن يوجه كتاب المسرح والمشتغلين به، ويفترض التأسيس نقداً جذرياً وإعادة نظر جذرية، ويعني ذلك أمرين: الأول، هو أن الموروث القائم الجاهز عنصر استلاب وضيق، والثاني هو أنه لا يمكن التوفيق بين الأفكار الجاهزة، سواء كانت موروثاً أو مذهبية، واندفاع الإبداع وتفجراته الخلاقة. الموروث أو المذهب يمثلان فينا وفق ذلك ثقافة القبول، ولا يتم الإبداع إلا خارج هذه الثقافة. إن من شروط المسرح أن يكون نقدياً يتجاوزها لكي يكون تأسيسياً، ومن شروط التعبير، لكي يكون تغييري، أن لا يتم ضمن إطار المحاكاة أو الاستعادة، بل ضمن إطار التفجير ونقض الصياغات الثابتة، وهو مالا يمكن أن يتم باستعارة النماذج وابتعاد الأشكال، تراثية كانت أو غريبة.

بالنفي قاطعة، ويسر ذلك بعدم وجود الرؤية المسرحية المتميزة، وإلى أن الإنتاج المسرحي لا يزال قائماً على الاكتساب والاقتباس، لا على صعيد التقنية وحدها، بل أيضاً على الصعيد الأكثر أهمية، صعيد المشكلة الدرامية أو المسرحية، فما المشكلة الدرامية في المسرح العربي؟ قد يكون هذا سؤالاً صعباً. لنسأل، إذن، سؤالاً آخر: كيف بدأ المسرح العربي؟ يجيب أدونيس: إنه بدأ ضمن المشكلة الدرامية الأوروبية، وهو الآن ينمو داخل هذه المشكلة، فالخلل إذن مزدوج: خلل بداية وخلل نمو. وقد تنبه بعض المشتغلين في المسرح إلى هذا الخلل، فحاولوا أن يتخطوه، لكن بخلل آخر: العودة إلى «أصل» عربي للمسرح، ويذهب أدونيس إلى أنه ليس هناك أي شيء عربي يمكن القول عنه من الناحية الفنية إنه أصل مسرحي، بل يذهب إلى أبعد من ذلك، فيقول: على مستوى المشكلة الدرامية، يظل أرسطو أقرب إلينا من الحريري (الذي يراه بعضهم أصلاً مسرحياً)، ويظل يريحت أقرب إلينا من عاشوراء (أصل مسرحي آخر).

ليس المستهدف، هنا، نقض الإجابة القطعية لأدونيس وصياغة إجابة أخرى تتوصل إلى وجود إبداع مسرحي متميز، المستهدف هو تأكيد تلك النقطة

المراجع

- ١ - سعد الله ونوس، بيانات مسرح عربي جديد، دار الفكر الجديد، بيروت، ١٩٨٨، ص ٢٠، ٢١.
- ٢ - سعد الله ونوس، المرجع السابق، ص ٨٢.
- ٣ - روجيه صاف، المسرح، دار المثلث، بيروت، ص ٥١.
- ٤ - روجيه صاف، المرجع السابق، ص ٦٥.
- ٥ - فؤاد زكريا، نحن والغرب، بحث مقدم لدورة نقرة الهلال.
- ٦ - أدونيس، فاتحة لنهايات القرن، دار العودة، بيروت، ١٩٨٠، ص ١٧٠.
- ٧ - أمين الميوطي، الاحتمالية كما أراها، مقدمة، ضمن «حلود الكائن والممكن»، دار الثقافة، الدار البيضاء، ص ٢٥.
- ٨ - البيان الثالث للاحتفالية، «البيان»، العدد ١٤٨، يوليو ١٩٨١، الكويت، ص ١٢٤.
- ٩ - عبد الكريم برشيد، حلود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، مرجع سبق ذكره، ص ٤٠، وما بعدها.
- ١٠ - عبد الكريم برشيد، الاحتفالية بين التأسيس وإعادة التأسيس، الفكر العربي، العدد التاسع والستون، السنة الثالثة عشرة، ١٩٩٢، ص ١٥، وما بعدها.
- ١١ - عبد الله العروى، الإيديولوجية العربية المعاصرة، دار الحيلة، بيروت، ص ١٥٥.
- ١٢ - حسن عطية، مسرح الموروث الشعبي بين الثابت والمتغير، بحث مقدم إلى المهرجان القومي الأول للفنون الشعبية.



المسرح العربى المعاصر ما بين التراث والحداثة

رأفت الدويرى *

فالحداثة ليست فقط الأخذ بالجديد ورفض القديم، بل العكس هو الصحيح فى رؤية بعض مفكرى وفلاسفة الحداثة. والفنان الحدائى تتنافر، بالضرورة، ذاته مع حاضره - مع واقع الجديد - فإذا به يشعر بحنين شبه رومنسى إلى الماضى - إلى التراث.

والفنان الحدائى يعود إلى الماضى - لا مرتداً أى سلفاً وبالتالى مسلماً بمسلماته - وإنما يعود إلى التراث متسلحاً بروح الحداثة - تلك الروح الإيجابية - الناقدة، التى ترفض الاستسلام لمسلحات التراث. وهنا يكون صدام الفنان الحتمى مع تراثه، وهو صدام لا يعنى الانفصال أو الانقطاع عنه، لكى لا يحرم حدائته من عمق أساسى ومهم هو عمق التراث.

يرفض المستقبلون Futurists الماضى وتراثه، فيديرون ظهورهم له تماماً فى قطعة واضحة. وهذا ما يرفضه جزء كبير من كبار فلاسفة ومبدهى الحداثة اليوم.

إذن، فلنتفق على أنه لا تناقض بين الحداثة والتراث، بل إنهما متلازمان بالضرورة.

«الحداثة» و «التراث» كلمتان ظاهرهما التناقض. ولنفض هذا التناقض الظاهرى بينهما، علينا أن نتعرف، ثم نتفق على تعريف كل منهما. وقبل الدخول فى دوامة التعريفات والمصطلحات، فلنستمع إلى الفيلسوف نيتشه الذى يؤكد ضرورة التراث للحداثة بل تلازمهما؛ إذ يقول:

«إن الفنان الحديث يلقى بنفسه فى أحضان الماضى لأنه يحتاج إلى التاريخ (ولعله يقصد التراث) باعتباره المهرز الذى تحتفظ فيه كل الأزياء - وسيكتشف الفنان الحديث أنه لا يوجد زى بعينه يناسبه - ولهذا يستمر فى تجريب زى بعد آخر».

تعريف الحداثة

يجدر بنا أن نخشار واحداً من بين التعريفات العديدة - بل التعريفات اللانهائية لمفهوم الحداثة - التى توشك أن تجعل من الحداثة حدائات.

* مؤلف ومخرج مسرحى مصرى.

والآن: ماذا عن تعريف التراث ؟

يمكن أن نرجع إلى الملحق الأول^(١) فى نهاية هذه الدراسة لتتعرف تعريف التراث وصوره - بل مصادر التراث - ولتكتشف فى هذا التراث منجماً حافلاً بالتميز من الجواهر والآلى التى تنتظر تعاملنا معها ، أن نخلوها بقسوة ، لنخرج منها بحدائقنا المسرحية.

وفى هذا الصدد ، فلنستمع إلى الفنان المغربى عبد الكريم برشيد وهو يحدونا من نسيان أن التراث - تراثنا - ليس غاريجاً ، ليس حبيس الكتب الصفراء :

«التراث داخل ذواتنا - التراث ليس له وجود خارج الأنا ، خارج النحن . التراث ذاكرتنا الجمعية فيها تلتقى كل الذوات .

فهل يعقل أن يعتمد المبدع المسرحى بل هل هو بقادر أن يعتمد عن مجال جاذبية الدائرة السحرية للتراث وخاصة الشعبى منه ؟

هل يعقل أن يفرط المبدع المسرحى فى ذاته - فى تراثه»^(٢).

تراثنا - تراثات

إن مجرد نظرة خاطفة إلى الملحق الأول تجملنا نكتشف أن تراثنا «تراثات» .

بداية ، فلأعترف بفضل محمد رجب النجار مع آخرين فى إعداد هذا الملحق الأول^(٣) ، فهناك التراث الحضارى - حضارات العالم القديم - والتراث التاريخى ، والتراث الدينى ، والتراث الصوفى ، وتراث المسرح الفصحى .. إلخ ، وأخيراً هناك التراث الإنسانى فى الأدب عامة والمسرح خاصة . وأضيف إلى تلك التراثات ، التراث الذاتى للفنان المبدع ، والمقصود به السيرة الذاتية للمبدع بأسودها وأبيضها ، طفولته ، أحلامه ، وكوابيسه . وهذا النوع من التراث يندر التعبير عنه فى بلادنا ، إذ إن المبدع العربى لم يصل بعد إلى الشجاعة

الأدبية لكى يعبر ذاته فى مسرحية يكتبها أو يخرجها ، مثلما فعل جان جهينه فى مؤلفاته المسرحية أو المخرج كاتنور البولندى فى إخراجاته الإبداعية.

والآن : ماذا عن اتجاهات التجريب فى التراث ؟

طبعاً هناك اتجاهات عامة للتجريب المسرحى ، بغض النظر عن التراث . وهنا يمكن أن أحيل إلى الملحق الثانى الذى يتضمن الماور الأساسية للتجريب ، ولقد سبق أن قدمته فى إحدى ندوات المسرح التجريبى بالقاهرة^(٤).

ولقد كان للمبدع المسرحى العربى ثلاثة اتجاهات فى التعامل مع التراث أو استخدامه :

أولاً : المسرحة الحرفية للتراث ، وهى مجرد مسرحة بلا موقف وبلا تعديل.

ثانياً : المزاوجة بين المسرحة الحرفية للتراث مع تعديلات طفيفة ، لإسقاط واقع حاضره على وقائع التراث بقصد نقد حاضره دون الصدام مع الرقابة.

ثالثاً : تطويع التراث للحاضر - مع نظرة للمستقبل - وذلك بالخلاف ، بل الصدام معه ، مع التراث ، بهدف إعادة قراءته ، إعادة خلقه أو إبداعه من جديد ، كخطوة لإبداع الحاضر.

مسرحيون عرب ومسرحياتهم التراثية :

ويمكن أن نلقى نظرة أخرى على الملحق الأول ، لتتعرف كتاب المسرح العربى ومسرحياتهم التراثية . وهنا يجب أن أعترف بفضل أساذنا على الراعى وكتابه (المسرح فى الوطن العربى)^(٥) ، وقد توقف فيه عند رصد كتاب المستنبات فى المسرح المصرى ، وربما فى المسرح العربى أيضاً.

وأيضاً أعترف بفضل الناقد المغربى عبد الرحمن بن زهدان وكتابه (أسئلة المسرح العربى)^(٦) ، وأيضاً كتاب

أركان المسرح (حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي) للمنظر والكاتب المسرحي عبد الكريم برشيد^(٧).

وحيث إن لكل جيل نقاده - كما يقولون - فلقد رجعت إلى كتابي الباحث مصطفى عبد الغني عن : مسرح السبعينيات^(٨) ، ومسرح الثمانينيات^(٩) . وكشف لنا الجدول عدداً كبيراً من أسماء كتاب مسرح مصريين غير مسموع عنهم ؛ جيل وربما جيلان من كتاب المسرح ، واجهوا ، وواجهون حتى الآن ، التجاهل المقصود من مديري مسارح الدولة بمصر ، فضلاً عن تجاهل نقاد الستينيات لهم ، ربما تعالياً عليهم ؛ فلقد مات المسرح المصري بعد الستينيات ، ومصر في نظرهم لم ولن تلد كتاباً للمسرح بعد أن صمت كتاب الستينيات ، أو اتجه بعضهم إلى الإعداد المسرحي عن مسرحيات عالمية.

هذا الجيل - فيما أقصّر - علاقته بالمسرح عامة وبالتراث خاصة علاقته أصيلة ، بل أكثر أصالة من علاقة كتاب الستينيات بالتراث . لأن هذا الجيل قد بدأ يكتب بعد نكسة ٦٧ ، وعانى ما عانى من موت حلم البقعة الذي عاشه طفلاً ، فصبياً ، فتشاباً أثناء زهوة الستينيات .

والآن فلنساءل :

هل حقق المبدع المسرحي العربي تأصيل مسرح عربي حقيقي ؟

والإجابة أتركها للفنان جواد الأسدي الذي يقول :

« هناك عدد غير قليل من النصوص العربية التي تدعى الأصالة وترد طرق باب التأصيل .

لكنها لا تستطيع

لا لأنها لا تترد

ولكن لأن مقومات وعناصر المخلوق ناقصة .

ابتداء من عدم القدرة على البناء الدرامي

وانتهاء بالافتقار إلى البعد الفلسفي والمعرفي ، فالتأصيل هو التجديد .

وذلك بالتجريب في إعادة خلق بنية النص الدرامي كشابة وعرضاً مما يمنح المتفرج إمكانيات مركبة للفرجة للخروج بجدل أخاذ مبنى على لذة أخاذة .

إن اعتماد الكاتب المسرحي العربي على سياق حكاية تراثية ، أو استخدامه لإيقاعات ومناخات عربية كالسوق والمقهى والحمام والخان أو الجامع - ليس بالأمر الكافي ليمنح نصه مذاقاً درامياً رفيعاً^(١٠) .

ولعل هذا ما يقصده عبد العزيز حمودة في دراسته القيمة بعنوان « الحداثة - والمسرح العربي » ، حيث يشير إلى :

« ظاهرة الحداثة الشكلية التي طرأت على الأشكال المسرحية في بعض البلدان العربية ، دون أن تسبق ظاهرة الحداثة الشكلية حداثة حقيقية في العلاقات أو الأطر الإنسانية اجتماعية كانت أو اقتصادية .

إن (التحديث) الصناعي والاقتصادي والعلمي والفكري كان شرطاً للحداثة الغربية وهذا ما لم يحدث في كثير ، إن لم يكن في جميع ، البلدان العربية .

ومع ذلك فإن المثقف والمبدع العربي لم يعد قادراً على الانفصال عن المتغيرات الثقافية في أوروبا . وبفضل وسائل الاتصالات الحديثة المذهلة تعرف المثقف والمبدع العربي على التجديدات الشكلية في الإبداع العربي من رواية وشعر ومسرح .

الملح الفانى للحداثة:

يتصل بالإنسان وموروثه ، فالفنان الحدائى يجرب ، ويميد التجريب ، فى تراثه ، وإن كان هذا التجريب يتم بشروط :

- أن يملك هذا التراث لا أن يملكه التراث.
- أن يملك حق إعادة النظر فى القداسة التى اكتسبها هذا التراث.
- أن يملك حق نزع الأسطورة عن المقدس من التراث.
- أن يملك حق أن يجعل هذا التراث موضوعا للبحث العلمى.
- وأخيرا ، أن يملك حق طرح الأسئلة حول هذا التراث. والبحث عن إجابات عن هذه الأسئلة.

وإذا تساءلنا ، بقدر من المصارحة مع النفس : هل نملك نحن المسرحيين العرب تراثنا أم أن تراثنا يملكنا ؟ فلنعترف أن تراثنا يملكنا - ولا نملكه !!

والحكم الأمثلة:

مثال (١) : فى المهرجان التجريبى قبل السابق أراد المرحوم المخرج الشاب المبدع منصور محمد - أن يملك تراثه - أن يصطدم به - لتحديثه ، فماذا حدث ...

قام بعض ضيوف المهرجان مشكورين بالتحريض على المخرج المبدع الخلاق ، وتم حصاره حتى الاعتناق ، حتى الموت.

مثال (٢) : الإبداع الدرامى المصرى فى التلفزيون المصرى يمر عبر «مصافى» زواجر ومنوعات وتابوهات تراثية سلفية تتبناها الشركات البثو - دولارية.

مثال (٣) : مصادرة (أولاد حارتنا) لتجنب محفوظ .

فتبناها المبدع العربى وحاكها - وفى أحيان كثيرة كان يندج فى تطويعها لمعطيات مسرحية فى المضمون - ومع ذلك ظلت تلك الحدائى الشكلية بعيدة عن الحداثة الغربية» (١١).

فماذا عن الحداثة الغربية؟

فلنحاول تعرف الملامح الفنية والفكرية للحداثة ، طريقنا الأوحى - فيما يبدو - لتأصيل مسرح عربى حدائى - ولتحديث تراث عربى أصيل.

وقبل أن أستمعرض الملامح الفنية والفكرية للحداثة ، فلأعترف بفضل خالدة سعيد ومقالها «اللامح الفكرية للحداثة» (١٢).

إن بداية الحداثة ثورة فكرية وليست مجرد مسألة الشكل المسرحى وتصوره ، وما إلى ذلك من جزئيات لا تكتسب دلالاتها إلا من الموقف الفكرى والفنى للفنان الحدائى من التراث ، بل إن الحداثة هى تجسيد لهذا الموقف. والحداثة صراع مع القديم - مع التراث. وتاريخ الحداثة فى حقيقته سلسلة من الثورات أو الصراعات بين الإنسان ومنجزاته ، لنفى الاستلاب الذى يعانى منه الإنسان بعد أن تتحول منجزاته - وقد تجمدت - إلى قوة داخلية تملكه وتسيره ، بعد أن كان الإنسان هو مالكها ومسيرها فيوما ما كان هو مبدعها ومنتجها.

ملامح الحداثة

وإذا توقفتنا عند ملامح الحداثة ، فسوف نرى أن هناك مجموعة من هذه الملامح :

الملح الأول للحداثة :

يتصل بالإنسان أولا وأخيرا ، فالإنسان الحدائى مصدر المعايير بعد أن كان خاضعا لمعايير من خارجه - من المجتمع ومن السماء .

ومنتجها يصبح مفعولا به وربما مفعولا فيه ، فإن الحداثة تخضع الإنسان على أن يصطدم ، بأن يصطدم مع منجزاته تلك ليحقق إنجازاً جديداً ، إبداعاً أحدث .

وقد تمثلت الحداثة الأوروبية منذ بدايتها ، في الصراع ضد المؤسسات الدينية ، وضد كهنوت الكنيسة ، وضد التقاليد الاجتماعية والمسلمات الموروثة كافة .

وهذا الصراع نفسه ، قد خاضته الحداثة الأوروبية ضد التقاليد الأدبية والمسرحية ، لصالح الإغلاء من شأن كل حرية فردية ، ابتكارية ، عفوية ، سواء على مستوى الفن أو الفنان . بل إن هناك «حداثة عربية» كانت - وكان فعل ماض - أقصد الحداثة العباسية التي خاضت صراعاً ضد الثبات والاتباع المتمثلين في المؤسسات التقليدية ، لتحقيق التعبير والإبداع والعقلانية ، وذلك بظهور حركات التمرد والخروج والفلسف التي استهدفت نصرة الحضارة على البداوة ، والعقل على النقل ، والإبداع على الاتباع ، والاجتهاد على التسليم بالمسلمات .

وإذا توقفتا وقفة ثانية مع النفس ، لتتصالح وتتساءل : ماذا عنا - نحن العرب - الآن ، والقرن العشرون يلفظ أنفاسه الأخيرة ، فلنعتزف بأن الفنان المسرحي العربي في موقف لا يحسد عليه أو هو في حالٍ يجسده الفنان جواد الأسدي بقوله :

«إن التأسيل والحرية صنوان ، وبالتقائهما وتلاقحهما يشكلان ضرورة ملحة لخرق المحرمات ، التابوهات المفروضة» (١٣) .

وفي سياق هذا الحال السيئ نفسه ، يمكن أن نتذكر عدداً من المسرحيات :

مسرحية (نار الله) للشرقاوي ، مسرحية (هكذا تكلم الحسين) لحمد عفيفي ، مسرحية (إله إسرائيل) لأحمد باكثير ، مسرحية (محمد) لتوفيق الحكيم .

مثال (٤) : مصادرة (مقدمة في فقه اللغة) للويس عوض . حتى تراثنا اللغوي نصر على تقديمه .

مثال (٥) : جامعة مصرية عربية توقف ترقية باحث حدائي هو نصر حامد أبو زيد ، لأنه أراد أن يحتل تراثه ويضعه تحت مجهر البحث العلمي .

مثال (٦) : مصادرة ديوان (آية جيم) للشاعر الحدائي حسن طلب ..

فلنعتزف بأن تراثنا يملكنا ، ومن ثم يستحيل للمبدع المسرحي أن يحدث تراثه .

إن الحداثة تعني نزع النموذج ، بل هدم هذا النموذج لبناء نموذج مغاير - ثم تهدم هذا النموذج المغاير - لبناء نموذج أكثر مغايرة ، وهكذا هدم فبناء فهدم .. هذه هي الحداثة ، ترفض أبوة الماضي ، وذلك بإسقاط الوصمة عن الماضي وأشكاله أو نماذجه باعتبارها أشكالاً تاريخية (لاقدسية خالدة) قابلة للتغيير .

وفي ذلك يقول جبران في كتابه (النبي) :

«الحياة لا ترجع للوراء الحياة لا تلد لها الإقامة في منازل الأمس .

ولهذا أيها الآباء

أنصحكم بالجهاد ..

الجهاد المستمر «للتشبّه بأبنائكم» .

الملح الثالث للحداثة:

يتصل بأن الحداثة تعني خلاص الإنسان من الاستلاب . فعندما يصطدم الإنسان بمنجزاته السابقة (التي تحولت مع الزمن إلى تجريدات غيبية وبنى وتقاليد وأنماط ونماذج - تسلب الإنسان فعاليتها ، أي يصبح الإنسان مسلوب الإرادة والوعي حيال منجزاته المتجمدة) ، وتصبح هذه المنجزات هي الفاعل والإنسان مبدعها

الحداثى لصالح صوت مبهم يجمع فى آن ما بين الشخصى واللاشخصى ، المحدد والمجرد ، الذاتى والموضوعى ، الفردى والجمعى . وفى المسرحية الحداثية تعدد «أنا» الفنان وتزدوج ، من خلال شخصيات المسرحية ، إذ إن الذات المتصدعة المنقسمة للفنان الحداثى تتلبس أصوات شخصيات مختلفة نابعة من الذات الواحدة .

لعل هذا هو سر ارتباط الإبداع المسرحى الحداثى بالتجربة الصوفية ، وفى هذا الصدد يمكن أن أشير إلى التجربة التى خاضها الفنان جواد الأسدى فى قرنته بالعراق منذ أن كان طفلا ترى على مشاهدة ، بل على المشاركة فى ، ما يسميه «بطقوسية عاشوراء» الشهيرة «بالتعازى» ، وها هو وقد أصبح فناناً مسرحياً ناضجاً يقول :

«إن المسرح لا يمكن أن يزدهر إلا فى طفيان دوره الصوفى فالمسرحية العالمية بدءاً بمنهج ستانسلافسكى ، والمعاناة والتقمص جوهره ، ومروراً بجروتوفسكى ومثله الراهب أو الزاهد الصوفى ، ووصولاً إلى بيتر بروت الذى يمزج بين جوهر منهجى ستانسلافسكى وجروتوفسكى مزجاً يضيف إليه حداثة بصرية عالية .

إن خلاص المسرح الحديث الأيل للانهايار نتيجة لاتجاهه نحو السوق والسياحة .. مثل هذا المسرح خلاصه فى طفيان دوره الصوفى ، أى الإيمان العميق باللحظة الدرامية أسوة بالمؤمن فى طقوسية عاشوراء الذى يصل إلى حالة التقمص فوق المسرحى ذات الطابع الغيبي ، أى التلبس المطلق القريب من المس والجنون . إن المؤمن فى طقوسية عاشوراء يندمج - ينحل - يذوب - يتفكك كى تحل فيه الشخصية الدينية التى يتقمصها وهو أمر قريب

وهى كلها مسرحيات تنتمى إلى ما يسميه عصام عبد العزيز (١٤) . «مسرحيات الثابو - أو الخوف المقدس - ومنوع عرضها بأمر مقدس» . فى المقابل يستطرد عصام عبد العزيز : «هناك فى أوروبا وأمريكا مسرحيات عن شخصيات دينية توراتية ، كمسرحية «موسى» للكاتب المجرى إيمرى موداتش ومسرحية «المسيح النجم الأعلى» وغيرها - تعبر بلا اعتراضات أو ربما بالرغم من اعتراضات المؤسسات الكنسية فى أوروبا . فى أمريكا رفضوا المنهج ، فماذا عنا نحن هنا ، الآن ، والقرن العشرون يلفظ أنفاسه الأخيرة ؟

ومرة أخرى فلنعاود الاستماع إلى جواد الأسدى :

«بيتر بروت - منوشكين - كانتور - تشينا - جروتوفسكى وغيرهم - جميعاً قد أسسوا عروضهم المسرحية بالارتكاز على حرياتهم ، وطفان أحلامهم الفنية» .

وها أنا أتساءل مع الأسدى ، فى مرارة وربما فى نخجل : إلى أى حد كان بيتر بروت مثلاً يعانى من حصار على صعيد حريته الشخصية ؟ هل عانى بروت من الشعور بالاستلاب المفرع ؟ هل من مخبر كان يتبع ظل بروت ؟ هل من رقيب يقص لسانه وكلمته - وقلبه ؟

الملح الرابع للحداثة :

يتصل بأن الفنان الحداثى كى يواجه ذاته وينقدها ، لابد من تصدع وانقسام تلك الذات .

إن معتقدات الإنسان وطقوسه وثقافته الدينية والاجتماعية ، وغير ذلك مما نسميه بالذاكرة الثقافية للإنسان ، هى امتداد لهوية الإنسان ، جزء من ذات الإنسان فإذا نقص ذاته لواجه ذاته أو يتجاوزها لينقدها وهكذا يصبح إبداع الفنان الحداثى مسرحاً لانقسام الذات - ذاته بل إلى تعدد الأنا ، وهذا يعنى أن الصوت الفردى الأحادى المعين والواضح ، يتوارى فى الإبداع

الشبه بما يطلبه جروتوفسكى من ممثل معمله.. الذوبان فى الشخصية حتى يستحيل الممثل إلى قربان تطهيرى على مذبح الشخصية التى يمثلها.

وفى طقوسية عاشوراء ليس هناك ما يسمى بمحتفرجين ، إذ إن جميعهم مفوضون فى المشهد الشعائرى المجد حتى يستحيلوا هم إلى نفس الشخصية المجددة.

« لطمة على الصدر من أجل الحسين

لطمة على الصدر من أجل الشعب. ضربة سيف على الرأس من أجل الشعب ».

هكذا تنشأ الجموع أثناء شعائر طقوسية عاشوراء . وهنا يمتزج السياسى بالدينى ، الدينوى بالأخروى ، الواقعى بالطقوسى ، المعقول باللامعقول .

إن إعادة تجسيد واقعة مقتل الحسين الهدف منها إتاحة فرصة للجموع لتعبر عن حياتها الحاضرة الآنية - الدمية.

إن هذه الطقوسية وهذا الإنشاد العاشورائى يتحول إلى « كرنفال » حتى معاصر يتصادم مع اللحظة الآنية الصارمة.

هذا الكرنفال يكاد أن يكون سحرا وجذبا من لحظات التمسرح فى أروع المشاهد الشكسبيرية^(١٥).

الملح الخامس للحدثات :

يتصل بأن تصدع ذات الفنان الحدائى يستتبع بالضرورة تصدع ذاكرته الثقافية ، أو الصورة المعرفية القديمة للفنان. والحدثات تستوجب تكسير هذه الصورة المعرفية ، بمعنى تفكك وزعزعة الذاكرة الثقافية ، وذلك بإعادة الفنان الحدائى قراءة تلك الذاكرة التراثية وفق منظور متطور حدائى. إن المبدع الحدائى عندما يعيد

قراءة ماضيه - موروته - فهو يستهدف إبداع هذا الماضى. وإبداع الماضى من جديد ضرورة لابد منها لإبداع الحاضر . ولإبداع الماضى ، يستحضر الفنان الحدائى صور الماضى والموروث استحضارا يتفق ومنظوره الحدائى فيلتقط من تراث الماضى الجوانب المبتكرة ، أو الجوانب الشخصية - وبالذات الحلمية ، فضلا عن الجوانب الخارقة للمألوف. كما أنه يحرق الذاكرة الشعبية المكبوتة بفعل تحكم الثقافة الرسمية فى ذلك التراث الشعبى .

ومن الأساليب الفنية فى الروايات والمسرحيات الحدائية لتكسير الذاكرة الثقافية :

- تكسر السرد أو الحكى التقليدى الذى يستمد منطق ونظامه من بنية الذاكرة الثقافية ونسق عملية التذكر .

- خرق السرد أو الحكى التقليدى باختراقات غير تقليدية - غير منطقية كاستخدام الأحلام الشخصية والفتازيا ، مما يترتب عليه اهتزاز منطق السرد أو الحكى التقليدى ، وبالتالي تكسر تسلسله التابعى الزمنى.

إن كسر السياق التقليدى للسرد أو الحكى ، يعنى تدمير الذاكرة الثقافية الموروثة ، وبالتالى سقوط سلطتها التسلطية.

وليتحقق التكسر الداخلى لسياق السرد أو الحكى يتداخل الأزمنة والأمكنة ، يتجزأ السرد أو الحكى إلى لحظات أو لقطات شبه سينمائية متقطعة. ويتداخل الواقع اليومى بالحلم وتزامن الأحداث وتتداخل الأصوات ، وتندمج الشخصيات بالأمكنة ، وتحرك الحوار فى خطوط متكسرة لا تتقابل أو تتلاقى.

الملح السادس للحدثات :

. يتصل بإسقاط عصمة المطلقات. إن القطيعة مع المرجعية الدينية والتراثية وإسقاط النماذج واستبدال ذلك بالتجربة والكشف وتدمير الذاكرة الثقافية.. كل هذا

يعنى إسقاط كل ما يقوم منفصلا أو متماليا على الإنسان، أى إسقاط عصمة المطلقات الميتافيزيقية والإيديولوجية.

ولهذا ، فالإبداع الحدائى يعبر عن كلية الحضور الإنسانى ، وعن كلية التجربة الإنسانية فى شمولها. ولهذا أيضا ، فإن الإبداع الحدائى ، والمبدع الحدائى يطمحان إلى النبوة ، إذ إنهما يتطلعان إلى التعبير عن الدينى (وليس الدين) وعن الأسرارى (وليس الشعائر الدينية) . ولتحققا ذلك ، يستعير الفنان الحدائى اللغة الصوفية بوصفها لغة تعبر عن شمولية التجربة الإنسانية الباحثة عن حركة الإنسان المصيرية.

الملمح السابع للحداثة :

يتعلق بتموحيها إلى القيام بدور فلسفى ، وبالذات فلسفة التغيير . وفى هذا الصدد يقول أدونيس ، الشاعر الحدائى :

«لا القصيدة ولا الرواية ولا المسرحية ولا اللوحة لها فعل مباشر مشارك فى تغيير التاريخ مشاركة مباشرة.

ومع ذلك فجميع تلك الإبداعات لها قدرة التغيير بشكل آخر» إذ تقدم صورة جديدة أفضل للعالم، أى أنها تعيد خلق العالم - تغير العالم» .

الملمح الثامن للحداثة :

خاص بتلاقيها مع العلوم الإنسانية. فالإبداع الحدائى عامة ، والمسرح الحدائى خاصة ، ينهل من أشكال الأدب والفنون الشعبية ومن النصوص الصوفية ومن الرموز الأسطورية. ففى نسج النص الحدائى عامة - والنص المسرحى الحدائى خاصة - تسلت وتتشلل أشكال إشارة كالأشارات الرياضية - أو الحروف المكررة

دون أن تشكل كلمة أو كلمات - كأن مبرر استخدامها أن هناك قوة سحرية كامنة فى تلك الحروف أو تلك الأشكال الإشارة.

وهناك نصوص حدائية تطمح إلى استيعاب أشكال التمجية ، مع استخدام الغرب وغير المألوف من اللغة وتطمح إلى الإفادة من الأصوات البشرية المجردة، كالصرخات والتأوهات والتنهدات .. إلخ .

الملمح التاسع للحداثة :

يتصل بالبحث عن خصوصية الأشكال . إن البحث والتجريب عموما سمة أساسية من سمات الحداثة. ويميل الفنان الحدائى إلى التجاوز ، إلى كشف واستكشاف أشكال ذات خصوصية . ويتألى له ذلك بكسر الشكل المتناسق، وبإسقاط النمط المعمم ، وبالخروج على التصميم المسبق.

والحداثة لا يمثلها شكل ما بعينه ، حتى لو كان قد سبق لهذا الشكل أن عبر يوما ما عن موقف حدائى. فالحداثة تتجاوز مستمر للأشكال بحثا عن الخصوصية والتفرد وتحقيقا لإبداعية الإنسان وحرية. ولقد وصل الأمر ببعض الفنانين الحدائين إلى خلط وتداخل الأنواع الأدبية كالمسرواية والمسرح - بناريو ، والبحث فى خصوصية الأشكال وتداخلها مستمر إلى ما لا نهاية.

الملمح العاشر للحداثة :

يتصل بالحداثة وأسطورة (الموت - الولادة) . هذه الأسطورة قد سيطرت على غالبية الإبداعات الحديثة ، وذلك :

أولا : لأن أسطورة (الموت - الولادة) فى مختلف صيغاتها وأشكالها (كأسطورة تزيق أوزيريس وجمع أشلائه ثم بعثه ، أو أسطورة تميز ، أو أسطورة الفداء المسيحى والقيامة من الموت) ،

الأخلاقية النموذجية والأساسية التي تخرص عليها المؤسسات القديمة ، وكانت غاية التربية في تلك الأزمنة هي أن يحاكي الابن أباه أو أمه ، والتلميذ معلمه ، والمصلون إمامهم ، والقطيع راعيهم ، وذلك لتضمن المؤسسات الوقاية من التمرد على سلطتها ، على سلطة التشابه ، سلطة التكرار ، سلطة التقليد ، سلطة المحاكاة .

وفي تلك الأزمنة الغابرة ، كان الجنون والشذوذ والهزيمة جرائم نموذجية تستحق الردع بل الاستفصال الدموي ، تخاشيا لأية بدعة ، فالبدعة ضلالة وكل ضلالة في النار .

أما اليوم ، فالمبدع الحدائي يجب ألا يكتفى بتجاوز ما سبقه من معارف وأشكال ، بل عليه أن يتجاوز ذاته ذاتها ، المتمثلة في إبداعاته وأشكاله السابقة ، لكي لا يكرر ذاته أو يكرر أشكاله ، وبالتالي يفقد حدائته .

وفي النهاية ، فلنتذكر قول جبران :

ولا ولن يكسر الشرائع الموروثة إلا الثنان :
المجنون والمبغى . وكلاهما : المجنون
والمبغى أقرب الناس إلى قلب الله .

هذه الأسطورة تجسد الهم الحضاري أو القومي العام للإنسان .

فانيسا : إن أسطورة (الموت - الولادة) تمسح عن دودة الحركة الحدائية . فهناك أشكال قديمة تموت لتولد أشكال حدائية تموت بدورها - بعد أن تصبح تقليدية - وتمتعها ولادة جديدة لأشكال أكثر حداثة ، تموت بدورها ، وهكذا .. حركة جدلية توليدية مستمرة بلا نهاية .

وحاليا ، أصبح المبدع الحدائي يسمى إلى ابتداء أساطير عصرية ، وذلك بـ «أسطورة» الواقع اليومي المعيش .

الملحح الأخير للحدالة :

يتعلق بسقوط نظرية المحاكاة الأرسطية . إن الحدالة ليست إنجازا محددًا يمكن تقليده أو استنساخه ، أو حتى تصديره . فالحدالة تقيض كل تقليد أو محاكاة أو استلهام لمثال . ومن ثم ، تقوم الحدالة على المراجعة الدائمة ، على إعادة النظر الدائمة . وهكذا سقطت نظرية المحاكاة مع سقوط نظرية النماذج . لقد ارتبطت المحاكاة بأزمة كان فيها التشابه والتقليد والمحاكاة للسلوك والمواقف هي

الهوامش :

- (١) الملحق الأول ولقد أُنشئت من الدليل الذي أعده محمد رجب النجار تحت عنوان معاصر المأثورات الشعبية في التراث العربي ، مجلة «عالم الفكر» ، المجلد (٢١) ، العدد ١٩٩١ ، ٤٢٥ .
- (٢) عبد الكريم برشد في كتابه : حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتمالي ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء .
- (٣) المرجع نفسه ، ١٠ .
- (٤) جدول بالمعايير الأساسية للتجريب .
- (٥) علي الراعي : المسرح في الوطن العربي ، «عالم المعرفة» ، العدد (٢٥٠) ، ١٩٨٠ .
- (٦) عبد الرحمن بن زيدان : أسئلة المسرح العربي ، دار الثقافة للنشر والتوزيع ، الدار البيضاء .
- (٧) المرجع نفسه .
- (٨) مصطفى عبد الغني : مسرح السبعينيات .
- (٩) مصطفى عبد الغني : مسرح الثمانينيات .
- (١٠) جواد الأسدي : فكهنات في فاضل المسرح العربي ، مجلة «الفكر العربي» ، العدد (٦٩) ، ١٩٩٢ .
- (١١) عبد العزيز حمودة : الحدالة - والمسرح العربي ، مجلة «عالم الفكر» ، المجلد ٢١ ، العدد (٢) ، ١٩٩١ .
- (١٢) الناقدة السورية عائدة سعيد ، مجلة «فصول» ، المجلد (٤) ، العدد (٣) ، ١٩٨٤ .
- (١٣) جواد الأسدي ، مرجع سابق (١٠) .
- (١٤) عصام عبد العزيز ، مجلة «الفن المعاصر» ، العدد (١) .
- (١٥) جواد الأسدي ، مرجع سابق .

الملحق الأول : تراث - ومسرحيات تراثية

التراث	صوره ومصادره	المسرحية	المؤلف	الجنسية	السمة التراثية
الحضاري الحضارات القديمة	الحضارة الفرعونية (مصر) ومن أهم أساطيرها أسطورة الخلق والتكوين - وأسطورة الصراع بين أوزيريس وإيزيس وابنه حورس ضد الأخ والعم الشرير «ست».	الحرية والسيوف الناس في طيبة حكاية من وادي الملح، خوفو سقوط فرعون إيزيس أصل الحكاية	محمد مهران السيد عبد العزيز حمودة محمد مهران السيد شوقي عبد الحكيم ألفريد فرج توفيق الحكيم بكر الشرفاوي	مصري مصري مصري مصري مصري مصري مصري	أسطورة إيزيس وأوزيريس أسطورة إيزيس وأوزيريس شكاوى الفلاح الفصح تراث فرعونى عن أختناثون عن أسطورة إيزيس وأوزيريس عن أسطورة التكوين الفرعونية.
	الحضارة البابلية (العراق) ومن أهم ملاحمها ملحمة الخلق والتكوين: «الإنشوما إيليش» وملحمة البحث عن الخلود: جلجامش.	جلجامش الطوفان	شوقي خميس عادل كاظم	مصري عراقي	أسطورة البحث عن الخلود عن ملحمة جلجامش وأسطورة البحث عن الخلود.
	الحضارة الكنعانية (سوريا وفلسطين) وأسطورة بعل وعناة وملحمة كرت واقهات كما ترد في النصوص الأوجارية بعد اكتشافات رأس شمرا.				
	الحضارة العربية قبل الإسلام وأساطيرها حضارة اليمن القديم - دولة سبأ وملكتها بلقيس وسد مأرب وانهياره والأسطورة حول ذلك.				

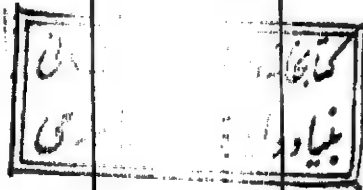
المراجع :

- ١- المسرح في الوطن العربي: على الزاوي.
- ٢- مسرح السبعينيات: مصطفى عبد الغنى.
- ٣- مسرح الثمانينيات: مصطفى عبد الغنى.

السرقات	صوره ومصادره	المسرحية	المؤلف	الجنسية	السمة التراثية
العائى	التاريخ العربى عامة قبل الإسلام وبعده، ثم تاريخ البلدان العربية - كل على حدة قبل وبعد الإسلام.	السلطان الحائر	توفيق الحكيم	مصرى	
		الحدوى	فاروق جويده	مصرى	الفترة المملوكية
		الحب والحرب	شوقي خميس	مصرى	تاريخ مصر الحديث
		رجل فى القلعة	أبو العلا سلامونى	مصرى	عن عراى
		ست الملك	سمير سرحان	مصرى	عن محمد على باشا
		جاسوس فى قصر السلطان	محمد عنانى	مصرى	عن الحاكم بأمر الله الفاطمى الفترة المملوكية
		لعبة السلطان	فوزى فهمى	مصرى	
		الظاهر بيهرى	عبد العزيز حمودة	مصرى	هارون الرشيد والبرامكة
		سليمان الحلبي	ألفريد فرج	مصرى	عن العصر المملوكى
		باب الفتوح	محمود دياب	مصرى	عن مصر بونابرتا
		الحاكم بأمر الله	أحمد باكثير	مصرى	عن صلاح الدين الأيوبى
		الغربان	محمد عنانى	مصرى	الفترة الفاطمية
		حكاية عبد المطيع	السيد حافظ	مصرى	عن الفترة المملوكية
		ثورة الزنج	معين بيسو	فلسطينى	تاريخ إسلامى عن
		ديوان الزنج	عز الدين المدنى	تونسى	ثورة الزنج الشهيرة
		قراقوش	سميح القاسم	فلسطينى	عن شخصية قراقوش الشهيرة فى تاريخ مصر
		قراقوش	عبد الكريم برشيد	مصرى	تاريخ المغرب
		وادي الخازن	الطيب الصديقى	مصرى	عن التاريخ الإسلامى
		ليل العبيد	ممدوح عدوان	سورى	عن الفتنة الكبرى فى
		الفتنة	مصطفى الفارسى	تونسى	التاريخ الإسلامى
الدينى والأخلاقي	القرآن - القصص القرآنى أحاديث الرسول وسيرته سيرة ابن هشام وابن إسحق من قبله، السير والمغازى، قصص الأنبياء. شخصيات إسلامية؛ صحابه الرسول والخلفاء الراشدون - المبشرون بالجنة. المذاهب والمتفادات الملل والنحل.	ظهور واختفاء أبى ذر الغفارى	السيد حافظ	مصرى	عن شخصية إسلامية
		دماء على منار الكعبة	فاروق جويده	مصرى	عن الحجاج بن يوسف
		سليمان الحكيم	توفيق الحكيم	مصرى	عن النبي سليمان
		أهل الكهف	توفيق الحكيم	مصرى	عن أسطورة أهل الكهف
		الحسين لائرا	عبد الرحمن الشرقاوى	مصرى	عن الحسين واستشهاده فى
		الحسين شهيدا	عبد الرحمن الشرقاوى	مصرى	كربلاء
		إله إسرائيل	باكثير	مصرى	عن موسى
		هاروت وماروت	أحمد باكثير	مصرى	تدور فى السماء

التراث	صوره ومصادره	المسرحية	المؤلف	الجنسية	السمة التراثية
الصوفي	الإسرائيليات وتغلب عليها الخرافات والأساطير المندوسة	روض الفرج كسيف تركت السيف !؟	سمير سرحان ممدوح عدوان	مصري سوري	عن سيدنا يوسف في مصر عن أبي ذر الغفاري
	الخدائع والطقوس والاحتفالات الدينية طقسية عاشوراء المولد النبوي .. إلخ. الأذكار .. إلخ.	ثانية يحيى الحسين هكذا تكلم الحسين الحسين يموت مرتين	محمد علي الخفاجي محمد عفيفي ؟؟	؟؟ ؟؟ ؟؟	عن استشهاد الحسين
	وهناك كتب الأخلاق ومنها، رسالة في الصداقة للتوحدي، رسائل الجاحظ وغير ذلك، فضلا عن الملاحم الدينية الهندية والصينية واليابانية والأفريقية .. إلخ.	الباب ولي الله شمشون ودليلة غالبية مسرحيات جان جينه	غسان كنفاني أحمد الطيب الملح معين بسيمو جان جينه	فلسطين مشرقي فلسطين فرنسي	عن التاريخ الإسلامي عن الخرافات المحيطة بأولياء الله عن القزواء والبطل العبراني ومسرح المطقوس طقوس عصرية من ابتكار جان جينه
	المهابهاراتا الهنديانا	بيتر برونك لريان مونشكين	إنجليز فرنسي		
	القصة الصوفية ونقيض بالمعجزات والكرامات والخوارق الشعر الصوفي الفناء الصوفي قصص المعراج الصوفي قصة الإسراء والمعراج معراج ابن عربي معراج البستاني وغيرهما من كبار المتصوفة	رابعة العدوية مأساة العلاج رحلة العلاج العلاج رحله الطير مجمع الطير	يسرى الجندی صلاح عبد الصبور عز الدين المدني عدنان مروم قاسم محمد بيتر برونك	مصري مصري تونسي لبناني عراقي إنجليز	عن الشخصية الشهيرة عن الصوفي الكبير وشطحاته الصوفية ونضاله الاجتماعي والسياسي عن رسائل ابن سينا والذوالي عن مجمع الطير للعطار

السترات	صوره ومصادره	المسرحية	المؤلف	الجنسية	السمة التراثية
القصص الأدبي	منطق الطير للعطار المصنوع وحكاياته لجمال الدين الرومي. شخصيات صوفية الحلاج - السهروردي المقتول وغيرهما من كبار المتصوفة وخاصة الشخصيات الثقلية كسلمان الفارسي والحلاج والسهروردي المقتول والبسطامي والذين اشتهروا بشطحاتهم الصوفية.				
	القصص التاريخي القصص العاطفي القصص الغروسي القصص الديني المقامات والمناجات القصص الفلسفي حي بن يقظان لابن طفيل رسالة الغفران للمعري. قصص الحيوان كليلة ودمنة لابن المقفع رسالة نوح الحيوان على الإنسان لإخوان الصفا رسالة الصاهل والشاحج للمعري. قصص الخوارق التوابع والزوابع. القصص الفكاهي نواذر البخلاء للجاحظ وغيره ونواذر النوكي (المجانين) والطفيليين والحمستى والمخملين والأذكياء وغير ذلك.	مقامات بديع الزمان الهمداني كليلة ودمنة باب الأسد والثور	الطيب الصديقي محمد رجاء فرحات	مصري تونسي	عن المقامات عن كليلة ودمنة لابن المقفع



القصص	القصص الشعبي	صوره ومصادره	المسرحية	المؤلف	الجنسية	السمة التراثية
	قصص الجان والحواري ألف ليلة وليلة	السندباد سهره ضاحكة نقتل السندباد	شوقي خميس سمير عبد الباقي	مصرى مصرى	ألف ليلة وليلة ألف ليلة وليلة	
	السير الشعبية المدونة بلغة مطامحة	حفلة على الحازوق	محفوظ عبد الرحمن	مصرى	ألف ليلة وليلة	
	الهلالية / عنقرة / الأميرة ذات الهمة / سيف ذى الهرن / الظاهر ببسرس / حمزة البهلوان / على الزين رأس الغول وغيرها.	عريس بنت السلطان عنقرة الهلالية على الزين	مصرى	ألف ليلة وليلة		
	القصص الفكاهي نواذر جحا	جحا باع حماره	بيل بدران	مصرى	ملاحم وسير عربية ومصرية	
	القصص العميلي الشعبي بابات ابن دانيال الكحال - وعيال الظل	سعد الهيم شفقة ومتولى حسن ونعيمة باسين وبهية آه ياليل يا قمر يا بهية وخبريني منين أحب ناس يا طالع الشجرة شمس النهار شهرزاد حلاق بغداد على جناح التبريزي وتابعه قفه . الزهر سالم الفتى مهران بعد أن يموت الملك الأميرة تنتظر مسحوق الذكاء ليالى شهرار	محمد الفيل شوقي عبد الحكيم نجيب سرور	مصرى مصرى مصرى مصرى	حكاية شعبية مصرية موال شعبي مصرية موال شعبي مصرية عن موال شعبي مصرية	
			توفيق الحكيم	مصرى	عن أغنية مصرية شعبية ألف ليلة وليلة	
			ألفريد فرج	مصرى	ألف ليلة وليلة ألف ليلة وليلة ألف ليلة وليلة	
			عبد الرحمن الشرفاوى صلاح عبد الصبور	مصرى مصرى	عن التراث العربى بطل شعبي مصرية أساطير شعبية	
			كاتب ياسين رياض عصمت	جزائرى سورى	عن جحا ألف ليلة وليلة	

السرّات	صوره ومصادره	المسرحية	المؤلف	الجنسية	السمة التراثية
الشعرى الرسمى والشعبى	وأشهره - الأغانى للأصفهاني فى شعر الصماليك كالتشغرى وتأبط شرا وعروة بن الورد. شعر الحذاء وأغانى الرجز وأغانى العرس والطفولة وأغانى المهد والعمل. شعر المصوم والشطار والغارين شعر المكدين والظوافين والجوالين الشعر الساخر - كشعر ابن سودون الشعر النبوى الشعر الصوفى فنون شعرية غير معربة مثل الرجز / وفن المواليا / والقسوما / والكأن كان / والشعر البدوى	كوميديا السندباد الملك هو الملك القسيل يا ملك الزمان مفاسرة رأس المملوك جابر الموت والقضية جمهورية الشاطر حسن رحلة السندباد عطشان يا صبايا عرس الأطلس عنترة فى المراهبا المكسرة الوزير العاشق الفقران امرو القيس فى باريس ابن الرومى فى مدن الصفيح ديوان سيدى عبد الرحمن المجدوب	رياض عصمت سعد الله ونوس سعد الله ونوس سعد الله ونوس عادل كاظم أنطوان غندور سمير العمادى عبد الكريم برشيد فاروق جويده عز الدين المدني عبد الكريم برشيد عبد الكريم برشيد الطيب الصديقى	سورى سورى سورى عراقى لبنانى تونسى مغربى مصرى تونسى مغربى مغربى	رحلات السندباد، ألف ليلة وليلة حكاية من ألف ليلة وليلة حكاية شعبية ألف ليلة وليلة حكاية شعبية مصرية ألف ليلة وليلة موال شعبى مصرى أسطورة شعبية حول جبل الأطلس عن المعرى عن امرئ القيس عن الشاعر ابن الرومى وخيال الظل لابن دانيال عن شاعر مغربى شعبى

التراث	صوره ومصادره	المسرحية	المؤلف	الجنسية	السمة التراثية
المسرحي الشعبي	الغواهر ما - قبل - المسرحية	سهرة ضاحكة	سمير عبد الباقي	مصرى	عن ألف ليلة وليلة
	هروض الشوارع والأسواق والموائد، فن الغوازي من الفجر، المسامر والملاهي	لقتل السندباد الواشش قطه بسبع - ت	رأفت الدويرى	مصرى	طقوس شعبية مصرية تمتد إلى أسطورة إيزيس وأوزيريس
	الشهرجة - المضحكون - المقلدون - السحابة - القردانية والحواة - مدرجو الحيوانات ومرقص الأفاهي	- رواج خيول النيل الثلاث زفات ولادة متمرة			طقوس دورة الحياة
	أكلة النار والمشمودون والمخملون الجوالون الشحاذون ونحر أوصاف البلاد .	متعلق من عرقه مآذن المهروسة	أبو العلا سلاموني	مصرى	عن المحبطين في مواجهة نابليون
	فنون السامر	دقة زار	محمد الفيل	مصرى	طقوس شعبية
	خيال الظل والأراجوز وصندوق الدنيا.	سكة سفر	شوقي عبد الحكيم	مصرى	دورة الحياة من الميلاد إلى الموت
	طقوس واحتفالات دورة الحياة (الميلاد - السجوع - الختان - الزواج والموت)	افصال الفرج يا سلام بلدى يا بلدى حلاوة زمان الظاهر بهيرس	رشاد رشدى	مصرى	مسرح الفلاحين
			عبد العزيز حمودة	مصرى	فرجة شعبية أيام الماليك
	مسارح المقاهي الحكواتى الشعبي وشاعر الربابة	الفراهير البهلوان	يوسف إدريس	مصرى	استغلال خيال الظل وتاريخ المرحلة.
	طقوس واحتفالات دينية	سهرة مع أبى خليل القباني	سعد الله ونوس	سورى	مسرح السامر فنان السيرك
	طقوس عاشوراء	حفلة سمر من أجل ٥ حزيران	سعد الله ونوس	سورى	شخصية مسرحية رائدة
	الموائد والأذكار احتفالات عيد النهرود	المفتاح الخرابة	يوسف العاني	عراقى	فنون شعبية للتعبير عن مرحلة سياسية
	الزار - كدراما شعبية - سوكودراما	سلطان الطلبة	يوسف العاني	عراقى	عن أغنية شعبية
	الاحتفالات الرسمية	احتفالية ابن الرومي في مدن الصليح.	الطيب الصديقي	مصرى	بستخدم التراث
			عبد الكريم برشيد	مصرى	يستفيد من شخصية ابن دانيال الكحال وخيال الظل شخصية جمعا وفن الحكواتى

السرث	صوره ومصادره	المسرحية	المؤلف	الجنسية	السمة التراثية
الموسيقى والشعر والأدب	مواكب الخلفاء مواكب السفراء زفة النفط الوقيد - القناديل مسرح الحلقة مسرح البساط مسرح الفوانيس سلطان الطلبة الكرك الكرج السيارة - موسم جمعه برزه	هطحات ججرح أيام الخيام أحزاب الحرامية	روجيه عارف أسامة غريب	لبناني لبناني	
	ومن تراث المسرح الشعبي العالمى هناك مسرح الكابوكى - Ka buki والنو No فى اليابان والأوبرا الصينية والكوميديا ديلارى والمسرح الصينى الشعبى والمسرح الفيتنامى				
	للجراحظ الحيوان / البيان والتبيين / المحاسن والأضداد / الترتيب والتدوير / الرسائل .. إلخ. الأغاني للأصليهاى العقد الفريد لابن عبد ربه رسائل إخوان الصفا وخلان الوفا. حياة الحيوان الكبرى للدميرى. نهاية الأرب فى فنون الأدب للنويرى	بغداد الأزل بين الجد والهزل مجالس التراث فرجة ألف حكاية وحكاية	قاسم محمد رؤبة الطيب الصديقى ومؤلفها أو لنقل مولفها وليد سيف	عراقي مصري	كولاج من نصوص أدبية تراثية. كولاج من نصوص أدبية تراثية. كولاج من نصوص وشخصيات تراثية كالجراحظ وعلافة.

السرقات	صوره ومصادره	المسرحية	المؤلف	الجنسية	السمة التراثية
الأمثال الأحاجي الألغاز	<p>الفوحى الإمتاع والمؤانسة وثقبة كتابات المستطرف من كل فن مستطرف وفي المثلث والعشاق طوق الحمامة مصارع العشاق في أخبار النساء وغير ذلك كثير.</p> <p>وأهميتها ترجع إلى ما تتضمنه من قصص الأمثال العملية والأسطورية والحكايات الشعبية الخرافية وقصص الحيوان المرتبطة بالأمثال .</p> <p>الأحاجي والألغاز يعتبر التراث العربي أول تراث عالمى يعرف التأليف المجموعى في مجال الأحاجي والألغاز وأشهرها: كتاب (الإعجاز في الأحاجي والألغاز) لابن على بن القاسم الحظيرى البغدادي .</p> <p>ومن أهم مصادره كتب غرائب الموجودات وغرائب المخلوقات وكتب الدبائات وكتب الرحلات رحلات السندباد والرحلات الاسكتشافية وأشهرها رحلات ابن بطوطة وابن جببر ورحلة الطهطاوى في (تخليص الإبريد في تلخيص باريز)</p>	الثلاث ورفات	رأفت الدويرى	مصرى	الإفادة من الأمثال الشعبية ولهجة وطقوس دورة الحياة
الجغرافى والرحلات					

التراث	صوره ومصادره	المسرحية	المؤلف	الجنسية	السمة التراثية
الطبي والعلمي	وهناك الرحلات الخيالية رسالة الغفران للمعري التوايح والزوايح لابن شهيد رحلة الموهلحى حديث عمى بن هشام وأهمه المعالجات السحرية والطب الروحاني والطب الشعبي وعلم التنجيم والطلسمات والسحر والكهانة والزجر والملاحم والجفر والزواجر وأسرار الحروف والسحباء والكيمياء وما إلى ذلك.				
الإنساني عامة: الملحمى والمسرحى والأدبى والشعرى و .. إلخ.	ومن أهم صورته ملاحم الشعوب وأهمها الإلياذة والأوديسسه والديكاميرون وبسولف والملك آرثر .. وما إلى ذلك.	أوديب أوديب أوديب	توفيق الحكيم فوزى فهمى على سالم	مصرى مصرى مصرى	الأسطورة الإغريقية الأسطورة الإغريقية يفترض مصرية الأسطورة الإغريقية
		الفارس والأميرة شكسبير فى العتبة	فوزى فهمى رأفت الدويرى	مصرى مصرى	الأسطورة الإغريقية معالجة معاصرة من خلال الشكسبيريات وحياة شكسبير
	وفى المسرح هناك الإغريقيات والشكسبيريات والموليبيرات والراسينيات والكويرينات وما إلى ذلك.	سيرة شحاته ذى اليزن مغامرات عطوه أبو مطوه هاملت يستهقظ متأخرها	سمير عبد الباقي ألفريد فرج محمد زح حدوان	مصرى مصرى سورى	يجمع ما بين دون كيشوت وعصر الممالك تمصير لأوبرا جون جاي عن الشحاذين تراث شكسبير

التراث	صوره ومصادره	المسرحية	المؤلف	الجنسية	السمة الغرائبية
		عطيل يعود عطيل والخيل والهارود هذا فارست الجديد مسرحيات كانتور	مصطفى الفارسي عبد الكريم برشد سمير العمادي كانتور	تونسى مغربي تونسى بولندي	تراث شكسبيرى تراث شكسبيرى تراث أسطوري تعتمد على مؤلفات لكتاب بولنديين ويقوم كانتور بمحاكاة السهارة المسرحية بنفسه
	وهناك طبعاً أساطير وملاحم الحضارات الهندية والصينية واليابانية والأفريقية .. إلخ.	فاوست دانتي سرفانتس أكروبوليس	شينا جرونوفسكى	بولندي	عن النازية ومعسكرات الإبادة
		فاوست الأمير الذى لا يلى	جرونوفسكى جرونوفسكى	بولندي بولندي	عن مسرحية مارلو عن عمل أدبي لبندرو كالديرون بمعالجة شعرية ليوليوش سوفاتسكى.
		أبطاليس	جرونوفسكى رشابنا	بولندي	عن التوراة والإنجيل ونصوص لاليسوت ودوستوفسكى.
		المهابهاراتا الطبقة الفانبة فيلوبولى رفيلوبولى لن أعود أبداً	بيتربروك كانتور	إنجليزى بولندي	عن الملحمة الهندية كانتور نفسه يظهر على المسرح ويمزج بمشاهد الفنميشل تراثيل دينية ساخرة أو جادة - يستخدم مشاهد الصلب والعشاء الرباني.
الذاتى للفنان المبدع	والمقصود به ماضى الفنان المبدع، أحلامه - كواييسه منذ طفولته حتى كهولته - سرته الذاتية بأبيضها وأسودها . ومثل هذا التراث يتدر التعبير عنه فى بلادنا إذ إن المبدع العربى لم يصل بعد إلى الشجاعة الأدبية . لكى يعبر نفسه فى مسرحية يكتبها أو يخرجها مثلما فعل جان جينيه عبر جل مسرحياته وكانتور المخرج البولندى فى إنجراجاته أو إبداعاته الإخراجية.				

الملحق الثاني: عدة محاور رئيسية : تتأرجح فيما بين الثنائيات المتقابلة التالية

المحور الأول

الإنسان من الخارج

فالمسرح هنا مرآة تمكس الحياة والطبيعة الخارجية للإنسان ، مع الحرص على الدقة التاريخية والتصويرية لمناظره وملابسه والبيئة عموماً .

المحور الثاني

المسرح اللفظي

Verbal Theatre

لغته الكلمات - لغة الأدب - نص يكتبه مؤلف مسرحي (قد لا تكون لمؤلفه علاقة بالمسرح من حيث هو مسرح أو على الأقل علاقته غير مباشرة وغير عملية) يخرج مخرج ويمثله ممثلون . وهذا النوع من المسرح قوامه الأساس الممثل . ومسرحيات هذا النوع من المسرح تتأرجح ما بين :
- المسرحيات الأرسطية بإيهامها لتفريجها والاندماج لممثلها .
أو مسرحيات ملحمية تعليمية - تقتل الإيهام لتوقظ متفرجها -
ومثلها يجب ألا يندمج .
أو مسرحيات الميث واللامعقول .

المحور الثالث

المسرح المعرف .. المكلف مادياً - البطولة فيه للإطار المادى من مناظر وملابس وإكسسوارات و- و- وشعارها : «الديكور العظيم الخلاق للمسرحية العظيمة» ، ومثل هذا المسرح يستهدف الإبهار الخارجى الشكلى ، وقد يغتشد الروح والفن الحقيقيين . ومثل هذا المسرح قد يستغنى عن الممثل الحقيقي لصالح رؤية المخرج الاستمرائية .

المحور الرابع

علاقة المودى بالمتلقى

علاقة تمسكية سيادية

علاقة فصل تام بين خشبة المسرح

التقليدية وجمهور المتفرجين

الإنسان من الداخل

المسرح - هنا - سرآة تعكس الإنسان من الداخل - لا شعوره الفردى - ولا شعوره الجمعى - أحلامه كوابسه وما إلى ذلك .

المسرح غير اللفظي

Non Verbal Theatre

للمسرح - من حيث هو فن - لغته الخاصة الخالصة - الحركة الإيماءة - التشكيل - الأغنية والرقصة - الضوء وغير ذلك بالإضافة إلى كلمات قليلة أو لا كلمات بالمرءة - والمؤلف هنا هو مخرج العرض - صاحب الرؤية وقد يستغنى عن الممثل بمعناه التقليدى ، ويستبدل به الممثل الشامل الراقص - المغنى - لاعب الأكروبات - أو الممثل الصولوى - الراهب الذى لا يقول كلمات وإنما مجرد تأوهات - وصرخات - وحركات .. إلخ .

المسرح الفقير: مادياً الشرى الغنى فنيا ونفسياً وروحياً مسرح يتخلص من كل الزوائد الشكلية مقابل التحقق فى الإبداع الداخلى للممثل ، جوهر المسرح كما يراه أصحاب مثل هذا المسرح - مسرح الزهاد الصوفية - والرهبان - وأصحاب الرسائل المسرحية والإنسانية .

كسر خشبة المسرح التقليدية ومزجها بالصالة والجمهور .

أو خلق أماكن ومساحات وحلقات مسرحية بعيدة عن الخشبة التقليدية والمسارح بمعمارها التقليدى .

أو الهروب تماماً إلى الشوارع والتجمعات الجماهيرية أينما كانت .



التجريب المسرحي بين التنظير والتفعيل

هيثم يميني الفواجة *

القارئ المدى الذي وصل إليه التجريب، خاصة في الشعر، إذ إن المسرح لم يكن قد تبلور إلى الشكل الذي نعرفه. لقد تابع التجريب دوره في كل مرحلة من مراحل التطور، ومازال يأخذ دوره الفعال في عصرنا الحديث.

لماذا التجريب؟

من غير الطبيعي البحث عن الإبداع دون التجريب، لأن الأول لا يجد مناخه في حالة السكون والركود، وهذا يعني أن الإبداع عدو الجمود، وصديق الحركة والتطور. وبالتالي، فإن التجريب صنو الخلق والابتكار، والظل المكين، والآلية المحركة والدافعة نحو انطلاقات ترفض المتكلس والباهت.

ومادامت العلاقة بين التجريب والإبداع جدلية، تمثل حركة الحياة وضوءها المتجدد، فإن الحديث عنه دون التجريب يندو ناقصاً إذا ما أراد الباحث الوصول إلى معرفة مدى التطور الذي وصل إليه العطاء الفكري. وباعتبار أن حديثنا يخص المسرح، فإن القول بأن التجريب المسرحي جزء لا يتجزأ من حركة المسرح

كثير الحديث في الآونة الأخيرة عن التجريب، ودارت مناقشات ومداولات حاول من خلالها الباحثون والمختصون الوقوف عند أفقه وتطلعاته.

وبالرغم من ذلك، فإن التجريب يبقى موضوعاً ثراً لمناقشة سماته وأهدافه. وإذا كنت سأدلى بدلوى بين الدلاء، فلأن تساؤلات كثيرة أعتقد بأهميتها كانت تنفر بين الحين والحين إلى الذهن، تبحث عن إجابة جلية: متى ظهر التجريب؟ ولماذا التجريب؟ وكيف يجب أن نفهم التجريب؟ وما علاقة التجريب بالنص المسرحي؟ وما الرابط بين التجريب والموروث الشعبي؟

متى ظهر التجريب؟

لا يمكن لأحد تحديد تاريخ التجريب إلا إذا عرف زمن بدء انطلاقة الفكر؛ لأن التجريب في التأليف مرتبط بالإبداع في كل الأزمان والمصور. وإذا كان العصر الجاهلي - حسب ما وصلنا - هو الحضان الأول للإبداع، فإن نظرة مدققة لتساؤلات هذا العصر تعرف

* ناقد ومبدع مسرحي، سوريا.

التجريب بعينه. لقد أخطأ هؤلاء مرتين؛ فى الأولى عندما لم يفهموا معنى التجريب قبل التصدى للعروض المسرحية، وفى الثانية لأن التجريب يعنى البناء وليس الهدم.

ولا غرو بأن التنظير والنقد يحملان بعض المسؤولية فى ترك مثل هؤلاء يتصرفون دون توجيه، خاصة أن البعض يرفع عقيرته مدعياً أن التجريب هو لجمهور الخاصة (الخشة) لا العامة؛ بمعنى أنه ليس مهماً أن يفهم الجمهور ما يعرض أمامه، مع العلم بأن الخاصة لا تعرف - أحياناً - ما يجرى على الخشة ١٩

ومتى كان المسرح نجوياً، وهو الذى تواصل مع فئات الناس كافة منذ مئات السنين؟

ثم، ما قيمة المسرح إذا فقد جماهيرته التى هى بمثابة الترياق للمريض؟

وقد أخطأ من اعتقد بأن التخلي عن تقاليد المسرح والابتعاد عن التراث والواقع المعيش هو أول خطوة من خطوات التجريب، مع أن الثابت عبر كل العصور أن أحسن العروض التجريبية هى التى ظلت مرتبطة بما تقدم، لأنها استندت إلى فن أصيل، وأفادت من تجربة مدبرة هى ذوب قرائح مبدعين كبار. وطبيعياً أن تبقى جماهيرية لأنها لم تنس الواقع الذى يتحرك الفنان فى إطاره، شاء أم أبى.

علاقة التجريب بالنص:

لا ريب أن النص هو أساس كل عرض مسرحى؛ لأن النص هو الذى يفتق رموزاً ودلالات تساهم فى القراءة الإخراجية وتساعد المخرج على تحقيق هدفه فى العرض. والسؤال الذى يمكن طرحه فى هذا المجال: هل هناك ارتباط بين النص والتجريب؟ وهل هناك نصوص عصية عليه؟

للإجابة عن هذين السؤالين، لابد من تأكيد أن العرض المسرحى كل لا يتجزأ، ومن غير الصحيح والدقيق الفصل بين النص المسرحى والإخراج، أو أى عنصر من عناصر العرض.

وتطوره أمر مشروع. ولو أجرينا دراسة مثأنية على المسرحيات التى تواصل معها الجمهور ونالت إعجابه، وحقت تواسلاً متميزاً معه، نجد أنها اعتمدت على التجريب فى النقاط لحظة التألق، وتحقيق الفن الإنسانى الراقى.. أذكر على سبيل المثال لا الحصر: (الملك هو الملك) - (سهرة مع أبى خليل القباني) لسعد الله ونوس، (المفتاح) ليوسف العاني، (لىالى الحصاد) لمحمود دهاب، (الحلاج) لصلاح عبد الصبور، (انت اللي قتلت الوحش) لعلى سالم، (الدرابش يبحثون عن الحقيقة) لمصطفى الحلاج، (المقامة الفجرية) لفاروق أوهان، (عرس حلى) لعبد الفتاح قلعه جى (مازال الرقص مستمراً) لهيشم الخواجة ونور الدين الهاشمى، (أغنية الصقر) لغاضل السودانى.. إلخ.

كيف نفهم التجريب؟

إذا كان البعض يفهم التجريب على أنه خروج عن المألوف، وأسلوب فتنازى ببهر ولا يؤسس، فإنه يكون فى الفهم الأول قد وقع فى حب المظهر وتغليب الخارج على الداخل وارتبط بشكلائية الفن. وفى الفهم الثانى ابتعد عن أهمية التوظيف فى الأداء، وربطه بكل ما يجرى على الخشبة فى الهدف الأعلى للعرض، لأن التجريب عندما يخرج عن المألوف، فإنه يستند على ما هو مألوف، وبذلك يدخل فى جدلية الفن ليحقق التطوير والسمو والتعميق. وعندما يستخدم المخرج «الفتنازى» فإنما يستخدمها بطريق العارف والواهى بدورها ووظيفتها فى نسج العرض.

وبناء على ما تقدم، فإن سقوط البعض فى عدم فهم غاية التجريب يعود إلى الاستغراق فى جانب على حساب جانب، أو عدم فهم سبل التجريب الداعمة للفن ولحركة التطوير من أجل الوصول إلى ما هو جوهرى وجديد فى معمارة العرض المسرحى.

إن ركائماً من العروض المسرحية التى صنف تحت لواء التجريب لا تمت إلى التجريب بصلة، نظراً لأنها ظنت بأن الانفلاق، وولوج بوتقة اللافهم واللامعنى هو

جديداً فى ممارستها ليميش نشوة الإبداع من جهة، والفخر بموروثه من جهة أخرى، وبهذا يتخلص الفنان من الوقوع فى مأزق التجريب من أجل التجريب، لأن ما هو مشروع - فى رأينا - للمبدع المسرحى هو تجريب النفاذ إلى معطيات جديدة، دون إهمال أو نفي ما هو سابق أو سالف إلا إذا كان قد عفا عليه الزمن والفن.

وكلما توضع الهدف انكشفت الرؤية التجريبية، وسار الفنان فى المنهج السليم لتحقيق ما يريد.

ومادام الموروث الشعبى حياً بذاكرتنا، فمن المستحيل أن يغيب عن أذهاننا فكيف نتخطى عنه ونحن نجرب من أجل التطور، وإرضاء جمهورنا المسرحى؟

إن هذا لا يعنى أن يسيطر علينا الموروث الشعبى، بحيث يغدو التجريب نقطة فى بحيرة واسعة. لكن الذى قصدهنا هو الإفادة من هذا الموروث لخدمة التجريب والتطور، وتوظيفه من أجل رفعة الفن ورقبه، لأن موروثنا الشعبى، وما يحمله من طقوس شعبية، يتجلى أكثر ساطعاً فى الفرجة التى تحمل من التجريب الكثير، والتى تحمل دلالات يمكن أن يفيد منها التجريب فى خلق عوالم مسرحية جديدة مدهشة. إن المشكلة تكمن فى كيفية توظيف هذا الموروث، وخلق العلاقة المتناغمة والمتناسقة ما بين المأثور والتجريب فى النص المسرحى. وأستطيع تشبيه المأثور بالنهر الدفائى الذى بدأ عندما أشرقت شمس الحياة، وظل يتدفق. وهذا يدل على أنه عنصر فعال فى التكوين الفنى؛ لأن التجريب يتمتع بسمات فذة، وآفاق غير محدودة، ولهذا، فمن الطبيعى أن يضى الأول بعض مناحيه واتجاهاته. وإن السعى إلى تفيبه هو دخول فى المظهرية المبهرجة، وإبراز العضلات، وتعمية الملامح بسبب عدم الاستناد إلى قاعدة تمكن المبدع من عدم الغرق فى الرمال الرخوة.

لقد كان الموروث، ومازال، مصدراً مهماً لكل عمل مسرحى اعتمد التجريب أساساً فى تحقيق قفزة نوعية جماهيرية، ولن يكون التجريب مقنعاً ما لم نع هذه المقولة، ونعرف كيف نستغلها.

وانطلاقاً من هذه المقولة، نجد كثيراً من النصوص لم يستطع التجريب أن يطاله؛ إذ سدت الأبواب أمامه، وانكفأ على ذاته، وهذا سرده إلى أن هذه النصوص متحجرة وخالية من الإبداع والألق، لأن النص الجيد يحمل رؤية تساعد المخرج على التجريب، وكلما اقترب النص من الإبداع والابتكار، ازداد قرباً من التجريب، ولهذا كان التجريب فن المبدع وفن العطاء.

التجريب والمأثور الشعبى:

إن الرؤية القاصرة هى التى ترفض الموروث الشعبى وتضع فى إيجاد السبل التى يلتقى فيها التجريب مع المأثور الشعبى، وتغدو غير قادرة على العطاء؛ وذلك بسبب عدم وجود تناقض بين التجريب والمأثور الشعبى، وإن كل إقرار بهذا التناقض والتنافر هو محاولة لتجميد حركة المسرح فى استيعاب الماضوية، والإفادة منها وصرفها عن «الحدثية»، بل شل تطورها فى المستقبل.

إن التجريب هو وعى التطور فى المسرح وفهم حركة الحياة فى الفن، ومن غير الدقيق فصله عن الماضى، وجعل خلفيته تستند إلى الفراغ أو اللامعنى. إن ما أعنيه ليس التمحور فى أطر الماضوية، وعدم الاهتمام بالواقعية؛ لأن التجريب رؤية مستقبلية، وتجليات مسرحية نحو التجدد والتقدم؛ إنه تجاوز للتقليدى وليس طلاقاً له. فالشرط الحضارى يفرض على التجريب التطلع إلى الأمام بمد التسلح بالجمال والفكر والفن.

وحتى يخرق المبدع التقليدى لا بد من فهمه معنى التجريب، ومحاولة توظيفه من أجل النقلة النوعية نحو المتجدد والمستقبلى، ولهذا، فإن مختبر الفنان التجريبى ليس إقليمياً ولا ذاتياً، إنه عالم مفتوح على كل النوافذ المشرقة لصياغة مفردات الخلق والإبداع، فى مطبخ مسرحى صمم بأحدث وسائل الابتكار، لكى يواجه المخاطب بجاهزية تقنع، وإمكانات تدهش.

وما من شك فى أن وجدان المخاطب يدرك لعبة الفنان، ولكنه فى الوقت ذاته ينتظر أن يشاهد أسلوباً



التجريب

فى المسرح المصرى*

كتابخانه مركز
ادولایه

هدى وصفى**

التجريب، من هذا المنظور، هو الرغبة فى التجديد والاحتياج إلى تدمير شفرات بعينها، وهناك إرهابات تطبيقية تبنت مصطلح «تجريبى» بمعنى الاختلاف عن الأشكال والتقاليد الدرامية المتوارثة، منذ محاولات مارون النقاش وعقوب صنوع فى القرن التاسع عشر لإدراج النماذج الأوبرالية الإيطالية والدراما الفرنسية فى سياق شرقى.

وبلورت، فى الستينيات من هذا القرن، محاولات تجريبية مهمة للكتاب المسرحيين المصريين، وظهرت فى نشاطات مسرح الجيب والمسرح العالمى ومسرح المائة كرسي ومسرح القهوة ومسرح الفلاحين.

وكانت الدراما المصرية تعالج التاريخ والمجتمع من وجهة نظر كلاسية؛ بمعنى أنها كانت تقوم على الفصل بين المأساة والمهابة (وإن غلبت الميلودراما) واستخدام حبكة لتطور تطوراً خطياً وتمركز حول شخصيات محدودة العدد.

يعرف ميشيل كورثان التجريب على أنه «ليس تياراً فنياً ولكنه مفهوم». ولو اعتمدنا على هذا التعريف، لقننا إن التجريب لا يتعامل مع مدارس فنية بعينها، ولا يعد نوعاً من الطليعية، لكنه مجموعة من «المغامرات الفردية».

وفى سياق آخر، يرى بريخت فى مقاله عن المسرح التجريبى الذى كتبه عام ١٩٣٩، أن كل ما هو غير أرسطى يعتبر تجريبياً. ولذا، فإنه يدعو سترندبرج وجوركى وتشيكوف وشو بالتجريبيين، وأظن أن هذا المفهوم هو الذى نستطيع أن نستشفه من الدراسة التى كتبها حياة جاسم محمد سنة ١٩٧٨، تحت عنوان (الدراما التجريبية فى مصر ١٩٦٠ - ١٩٧٠ والتأثير الغربى عليها). إن

* هذه مراجعة سريعة هدفها الإشارة فقط إلى بعض الإنجازات التى تمت فى المسرح المصرى فى إطار ما يمكن أن نسميه «التجريب»، ولكنها لا تنس عن التحليل الدقيق الذى ستوافر عليه فى وقت لاحق.

** أستاذ النقد الأدبى بقسم اللغة الفرنسية، جامعة عين شمس، مدير مركز الهناجر للفنون بالقاهرة، نائب رئيس تحرير «فصول».

وظهرت الدعوة إلى نحو «مسرح مصري» (يوسف إدريس) و«قالبنا المسرحي» (توفيق الحكيم) و«السامر» (محمود دياب)، وإن كان بعض النقاد يرى في مسرحية نعمان هاشور (الناس التي تحت) عام ١٩٦٥ بداية مرحلة تجديدية في المسرح المصري. وقامت حركة الترجمة أيضا بدور في هذا المضمار وقد ترجم كثير من المسرحيات التجريبية في الستينيات مع تأكيد بعض الأشكال التجريبية، كما في مسرحيات برهت الملمعية، ومسرحيات الميث واللامعقول لبيكيت ويونسكو وينتر وآلبي وجينيه وأردن ودورنمات وهولت وفريش وفابيس وهواتنج. وظهر الكثير من المراجعات والدراسات لكتب غربية عن نظريات الدراما وتقنياتها، وعن كتاب أمريكيين ومن مختلف الأقطار الأوروبية؛ أمثال تينسي وليامز ويوجين أونيل وسارتر وكامو وجروود وآرابال وبرانددلو وتشيكوف وإيسن وبختر وجسندروود وأنوس وأوديسرى وكوكستو... إلخ، وأصبحت مصطلحات مثل «تراجيكوميدى» و«دراما ملمعية» و«لامعقول» و«المسرح داخل المسرح» و«الدراما التسجيلية» لها عند المثقفين مدلولات وصيغات مغايرة عما تعارف عليه المسرح والمسرحيون من قبل.

وفي فترة السبعينيات، تجدد الإشارة إلى عطاء نجيب سرور، وإلى محاولة عادل العليمي (مسرح المناقشة). وإذا كانت هذه الفترة قد شهدت تراجعا في الإبداع والتظهير، فإن هذا التراجع ظاهري فحسب؛ إذ تبلورت في هذه الفترة فكرة الجماعات المسرحية، وقد ارتبطت بداية السبعينيات (١٩٧١) بترجمة فاروق عبد القادر لمسرحية بيتر بروت (نحن والولايات المتحدة). كما ترجم فيها عبد السلام رضوان (مسرح الشارع في أمريكا) سنة ١٩٧٩، وأخيرا ترجم فاروق عبدالقادر في نهايتها - ١٩٧٩ - كتاب جيمس روز ليفانز (المسرح التجريبي من ستانسلافسكى إلى اليوم).

وفي الثمانينيات، قدمت مساهمات مهمة، سواء على مستوى الإبداع أو التظهير؛ فقد كثرت الدراسات التي عنت بالمسرح في الغرب منذ عام ١٩٦٨، والتي اهتمت بدراسة المسرح دراسة علمية، والعمل بروح تجريبية لتطوير فن المسرح إلى مستوى العلوم الإنسانية. وقد ظهر هذا الاهتمام متأخرا في الخطاب المسرحي العربي، وكان لظهور مجلة «فصول» عام ١٩٨٠ الفضل في نشر دراسات عن السيميولوجيا والتحليل السيميولوجي للعرض المسرحي (أسامة أسعد، هدى وصفي)، ونشرت ترجمة فاروق عبد القادر لكتاب لبيتر بروت (المساحة الفارغة) عام ١٩٨٦ وأنبهها بترجمة أخرى لكتاب بروت (النقطة المتحركة)، وساهمت مجلة «فنون» التي كان يرأس تحريرها عز الدين إسماعيل سنة ١٩٨٨ بعددها الأول عن التجريب، وكان يحتوى على مائدة مستديرة حول مفهوم التجريب، وواكب ظهور هذا العدد المهرجان الأول للمسرح التجريبي، ثم كانت هناك أيضا ترجمات عدة، بجهود متفرقة، في إطار المهرجان، منها - على سبيل المثال لا الحصر - ترجمات نهاد صليحة، رفيق الصبان، هدى وصفي، أحمد سخسوخ، وغيرهم، وذلك على مدى السنوات الأربع الأولى قبل إنشاء «مركز اللغات والترجمة». وأحسب أن هذا الحصر دقيق بما فيه الكفاية، وإن كان يحتاج إلى توثيق وإضافات.

إذن، لا يزال التجريب في المسرح العربي يحفز خطابات تتماهى مع نظريات الدراما، صياغة ورؤية، لترويج القول القائل بالتشاعل الإيجابي مع تجارب ونظريات مسرحية عالمية. وبالمقابل، هناك خطابات من نوع آخر، تريد التمرد على الأساليب والقوالب الجاهزة في الكتابة، وتتيح للتجريب إمكانات صياغة نظرية جمالية، وتقدم من الرؤى والتقنيات الفنية ما يسمح بتحول ديناميات المسرح العربي وإضافاته النوعية وانفتاحه على التجارب والتجريب في المسرح الغربي.

التجربة المسرحية التي يبتناها هؤلاء الخبراء الأجانب، وإنما ما نعينه في الجوهر هو إضافة محاولة جادة لتلك المحاولات السابقة، بهدف إصلاح حال المسرح المصرى، ليس من منظور الكلمة المنبثقة عن «المادة النصية» - وهو أمر ينظر إليه بعين الاعتبار - بل من منظور مفردات العرض المسرحى، ومن أهمها «الممثل». فالورشة تبدأ من الممثل، وتدور حوله، وتسعى إلى الاقتراب منه، بل تضعه في قلب العملية المسرحية، لإيجاد علاقات جديدة بينه وبين مفردات العرض المسرحى.

ولعل أهم ساقامت عليه «ورشة» هؤلاء الخبراء المسرحيين، هو البحث عن كيفية خلق هذه العلاقة الوطيدة، بعد تحليلها وتفنيدها، ثم وضع «المجرب/ الممثل الشاب» داخل العملية المسرحية برمتها في إطار التجربة «الورشة» فوق خشبة المسرح، لاستكشاف أسرار العمل المسرحى وفنونه. وكان بحثنا يدور، كذلك، في هذه الورش المسرحية، حول إعادة تقييم هذه العلاقات، والوصول إلى مدلولاتها الجوهرية، بهدف خلقها من جديد، من حيث هي مكون أساسى للممثل، ويتم تدريب الممثل على العلاقة بين المادة - الكتلة - الجسد في الفضاء والزمن؛ أى البحث عن الإيقاع الموسيقى الداخلى لحركة الجسد أو المادة، وهذا يعنى أن الحركة أو الكتلة أو الجسد يمتلك فضاءه الخاص الذى يفرض لغة جديدة هي لغة الجسد في الفضاء والزمان، وهذا يبرر أحيانا الاستغناء عن الكلمة مقابل لغة جسد الممثل الخاصة. ولأن خيال الصورة وأبعادها ورموزها أكثر عمقا من التقنيات، فإن المسرح الذى نسعى إليه يحاول تناول الواقع في لحظة تغيره، كى يقترب من طاقة تعبيرية جديدة. والممثل، فى هذا الإطار، هو فاعل، ومشاهد هو «متفاعل» لا يشاهد ويتلقى بل يتفاعل.

وللوصول إلى هذه الطاقة التعبيرية الجديدة، نوجز هنا بعض العلاقات التى نود إدراجها فى برامج الورش بشكل منهجى:

إن التجريب المسرحى يعنى، أيضا، تغير خارطة الإبداع المسرحى داخل مجموعات مسرحية أو جماعات أو «ورش» تعرف بالثقافة المسرحية. ومن هنا، كان طرحنا فلسفة «الورشة» فى «مركز الهناجر». إن الإجابة النظرية لم تعد أساس التجريب، بل إن سؤال الورش لا يتعلق بكيفية التعامل مع الكلمة، ولكن بكيفية التعامل مع العرض المسرحى بوصفه علامات؟

لماذا الورش المسرحية فى الهناجر؟

معلم من المعالم الجوهرية لرسالة مركز الهناجر للفنون، هو «الورش المسرحية»، ونحن لا نتعامل مع هذه الفكرة باعتبارها ترفا ثقافيا، وإنما بوصفها حاجة أساسية تعبر عن الرغبة الملحة لشباب المسرحيين، من الممثلين والمخرجين والمؤلفين والنقاد ومهندسى الديكور (السينوغراف)، فى تحصيلهم المعرفى والواعى بمفردات اللغة المسرحية، والسيطرة على أدواتها.

ولا نزعج أن «الورشة المسرحية» داخل مركز الهناجر للفنون فكرة وليدة هذا المركز، أو أنها استكشاف جديد قد تبناه، وإنما هو تواصل لمشروع^(١) كان يتم تارة، فى فترات زمنية متباعدة بمسرحنا المصرى، ويتوقف تارة أخرى.

الإضافة المهمة لهذه «الورش المسرحية» بالمركز أننا أخذنا على عاتقنا محاولة الاستعانة بخبراء المسرح العالميين^(٢) فى شتى مجالات العمل المسرحى، للإفادة من خبراتهم وتجاربهم من ناحية، واستكشافاتهم الجديدة فى عالم الفن المسرحى، عندما يتعاملون مع الشباب للمسرحيين المصريين، من ناحية أخرى.

وهذا لا يعنى - على الإطلاق - أن هذا «الموديل» المقترح من قبلنا، يتضمن فى ذاته عدم الاعتراف بمحاولات الفنانين السابقة وغيرهم، أو التقليل من أهمية ما كان يقترحه هؤلاء المبدعون المصريون، أو أننا - فى نهاية الأمر - نسعى إلى فرض هذا النموذج من التدريبات على الساحة المسرحية، حيث يقوم على

مسرحية «Semi - Spectacle» فهي لا تمثل في معظمها عروضاً تهدف إلى إحداث الشكل النهائي لدالة «العروض المسرحية»، بقدر ما تمثل مرحلة متطورة من مراحل استكشاف الممثل لذاته واستبصاره بأدواته؛ في أي طريق يسير؟ وإلى أية مرحلة وصل؟ وهي تساؤلات تنضم إلى تساؤلاته الخاصة التي لا يصل الفنان الشاب المجرّب، في طرحها، إلى إجابات نهائية، وإنما تمثل له معلماً صحيحاً من معالم طريقه الفني. ويمثل هذا الشكل من العروض محاولة مهمة لاكتشاف علاقة أخرى لا تقل أهمية عن العلاقات السابقة، وهي علاقته بالمتفرجين؛ أي المتفاعلين، فالمسرح الذي يقوم هؤلاء الممثلون باكتشافه، في ورشهم المسرحية، إنما هو قائم - في أساسه - على مخاطبة هؤلاء المتفرجين «المتفاعلين»، وإمكان إقامة الحوار معهم، وبهذا نصل إلى هدف أساسي لمفهوم الورش المسرحية بمركزنا.

نحن نسمى إلى خلق جمهور متذوق للعمل المسرحي الخالص؛ يراه المتفرج بمنظور آخر، وذوق جديد، يجعله يفكر فيما يشاهده، ويستمتع بما يراه. يستفز هذا العمل المسرحي جمهوره فيخلق رموزه الخاصة في لغة تلقيه العرض المسرحي؛ لغة ليست نمطية ولا تقليدية، وليست ثابتة الأطر والبواحد، وإنما هي لغة تتشكل وفق كل عرض مسرحي على حدة، تتجمل المشاهد يرى العرض المسرحي وفق «شفرائه» المقترحة، وطبقاً لما يشيده له فريق الممثلين مع مخرجهم فوق خشبة المسرح، داخل الإطار الزمني المقترح وهو زمن العرض المسرحي. وبهذا، تتنوع لغة المتفرج، وتغدو لغة فنية تتكون من لغات متعددة، تعبر كل منها عن مطلق قلق يتمكن من فك أسرار رموز اللغة المسرحية؛ حيث يشارك في إبداعها وابتكارها.. بهذا تتكامل وحدة العمل المسرحي: النص (الفكرة) - الممثل (الموصل - الفاعل) - المتفرج (المتلقى - المتفاعل).

- الممثل وأدواته (آلة نطقه - جسده - تعبيره الصامت - حركته).
- الممثل وعلاقته بالفراغ المسرحي العاري باعتباره أهم مركز من مراكز إسقاطه.
- الممثل وعلاقته بشركائه (Partner) من الممثلين.
- الممثل وعلاقته بالإضاءة المسرحية.
- الممثل وعلاقته بالموسيقى.
- الممثل وعلاقته بالمهمات المسرحية (قطع الإكسسوار).
- الممثل داخل سينوغرافية العرض المسرحي وموقفه منها.
- الممثل والتعامل مع فنون الاحتمال.
- الممثل وعلاقته بجسده.
- الممثل والتعبير الصامت.

كان هدف هذه الورش المسرحية بمركز الهناجر هو تأكيد وشائج هذه العلاقات، والولوج داخلها، لإعادة تقييمها ولإنتاج المسكوت عنه من أسرارها، والبحث فيها عن مدلولاتها الجوهرية، ثم إعادة خلقها من جديد برؤى غير نمطية لتغدو مكونات أساسية في لغات الممثل المسرحية، بعد التخلص من عبث فهمها، لتصبح متفقة مع أساليب الأداء المسرحي المعاصر ومناهجه القائمة على أحدث التجارب المسرحية العالمية (ستانسلافسكي - جروتوفسكي - بروك - جان لوى بارو - باربا - آرتو، شاينا - كانتور)، وغيرهم من مؤسسي فنون المسرح الحديث.

من هذا المنطلق، ينظر مركز الهناجر للفنون بعين إلى الفن المسرحي، وينظر بالعين الأخرى إلى رسالة الورش المسرحية، ساعياً إلى المشاركة - مع بعض التجارب المسرحية الأخرى التي تقدمها الهيئات والمؤسسات الثقافية الأخرى - في بحث حالة مسرحية افتقدنا روحها وجديتها منذ ستينيات هذا القرن الذي قارب على الانتهاء. ومن هذا المفهوم، كذلك، حاولت هذه «الورش المسرحية» أن تقدم ثمرة تجاربها على شكل «شبه عروض

الممثل وشريكه وعلاقة الممثل بالمهمات المسرحية (قطع الإكسوار) وفنون الارتجال؛

- يحاول المدرب أن يفرس في نفوس الهواة داخل «الورشة المسرحية» حبهم للفراغ المسرحي وكيفية تشكيله وفقا للحدث الدرامي، وتحديدًا للمكان، حتى لو كان هذا المكان متخيلا وليس واقعيا، سواء أكان داخلها أم خارجها.

- تتسلسل عند المدرب إظهار الأمكنة؛ حيث يقوم الممثل حتى النهاية بالبحث عن منطقية الأحداث عبر هذه الأمكنة.

- عندما يحدث فرق واضح بين الشخصيات المختلفة التي يؤديها الممثل الواحد فوق خشبة، ينعكس هذا في حركة الجسد وتكويناته في أشكال متنوعة، كل منها حسب تكوينه.

- لتأكيد مصداق ما نشاهده فوق خشبة المسرح ينادى المدرب بمثله:

- إيجاد علاقة حميمة بين الممثل والمهمات المسرحية (قطع الإكسوار)، وكتابة سيناريو واقعي منطقي - حسب تصوره - يتفاعل فيه الممثل مع هذه الإكسوارات.

- أحيانا تصبح قطعة الديكور بطلا متكلمًا.

- الاهتمام بكل ما هو صغير أو ما يبدو ناقص القيمة فوق خشبة، أي الاهتمام بالتفاصيل كافة.

- البحث عن مصداق الأشخاص التي يمثلها الممثل؛ فيجب أن يشعر المتفرج - المتفاعل؛ عن من يتكلم الممثل؟ وما شكله؟ وما الوظيفة المنوط به تحقيقها، وما الفئة التي يمثلها؟

- يطلب المدرب بمسرحية الأحداث الواقعية وليس بتقديمها بشكل فوتوغرافي. يؤكد هذا المنطلق التفرق الضروري - لدى الممثل بشكل خاص والفنان بشكل عام - بين مستويات الوعي ومعرفة الاختلاف الواضح

تسمى هذه الورشة المسرحية إلى البحث عن هذا المتفرج وتشفهه، ونحن نرمي من تحقيق هذا الهدف إلى خلق جمهور جديد؛ ليس فقط بمفهوم جمهور «الصفوة» - وهو أحد أهدافنا - وإنما نسعى كذلك إلى تكوين جمهور جديد يتماشى ذوقه وقدرات تلقيه مع التجربة المسرحية المقدمة التي تستجيب لهوومه وقضاياه وأطروحات عصره.

بعض نماذج من الورش المسرحية:

- ورشة جون ميشل بروير وباسكال ليتيليه فرنسا.

- ورشة يوزيف شايئا، خبير مسرحي ومخرج وصاحب فرقة مسرح تجريبية في بولندا.

- الورشة الألمانية؛ ممثلة ألمانية وخبيرة مسرحية من ألمانيا + مخرج عربي

ورشة بروير وليتيليه لتدريب الممثل (فرنسا) موسم ٩٤ / ٩٣

الفكرة:

إن الفكرة التي قامت عليها (ورشة بروير وليتيليه) هي محاولة منح الشباب من هواة المسرح إمكان التعبير عن أنفسهم بثقافية، دون رقابة فوق خشبة المسرح، بشكل أقرب ما يكون إلى الارتجال، دون تدخل من الخبير المسرحي الفرنسي. وعند المشاهدة يبدى الخبير ملاحظاته القائمة على منح هؤلاء الشباب خلاصة تجربته في فنون الأداء المسرحي، وتدريبهم على معرفة عيوبهم واستدراكها، وذلك في مرحلة أولى، ثم إعادة عملهم من جديد وفقا لهذه الملاحظات. وبهذا يحقق «المدرّب» في ورشته إمكان تبين الممثل عيوبه، ثم التخلص من هذه العيوب والإتيان ببدائل فنية تتيح لهذا الممثل / الشاب أن يقدم فنه على أسس فنية صحيحة.

من بين هذه الملاحظات المهمة التي تمت أثناء «الورشة»، ما يتصل بفنون الحركة والتعبير والعلاقة بين

كانفجار دون أن يتحرك خطوة أو أكثر، وقد يكون هذا التعبير أكثر بلاغة من الحركة نفسها.

هذه هي بعض الملاحظات الكثيرة التي أبداها المدرب الفرنسي في ورشته المسرحية التي استمرت أكثر من شهرين عدة ساعات يوميا، وضع فيها يده على الميوب المتأصلة في الممثل ليخرج من هذه الورشة أكثر وعيا بهذه العيوب، لتلافئها ومحاولة إعادة صياغة أدواته الفنية من جديد.

يوزيف شايئا والعامل مع سينوغرافية العرض المسرحي
موسم ٩٤ / ٩٣

في ورشة «شايئا» المسرحية :

أشرف «يوزيف شايئا» الذي يعد أحد رواد المسرح التجريبي البولندي والعالمي، على ورشة إعداد شباب الممثلين وكيفية التعامل مع العرض المسرحي باعتباره رؤية بلاستيكية تشكيلية. فالممثل عنده أصعب معضلة من معضلات أدواته الفنية، ويطالب الممثل بتكيف جسده مع الإطار التشكيلي لخشبة المسرح التي يشكلها شايئا في نهاية الورشة المسرحية داخل العرض المسرحي (بقايا الذاكرة) بالمهام المسرحية (الجولات - السلاسل - العريات - الأحجار - إطارات المجلات - والممثلين)، ليكون تشكيلا من الأجساد العارية التي تشكل مع كل هذه الأشياء لوحة مسرحية تشكيلية.

في ورشته المسرحية، أكد شايئا أن المخرج المسرحي هو مؤلف العرض الأساسي، أما الكاتب المسرحي فيمثل نصه المسرحي مفردة واحدة من مفردات متعددة للعرض المسرحي، حيث يمثل الممثل بجسده وتعبيره الصامت وحركته همزة الوصل الحقيقية لكل هذه العناصر المختلفة (ديكورات تشكيلية أقرب إلى الرمز - قطع الإكسسوار - إضاءة - الفضاء المسرحي ذاته.. الكلمة) فسرهان ما يتغير النص المسرحي ويغدو مجرد كلمات رامية تستثير أو تفتح عوالم متعددة للممثل للاستعاضة عنها بوجوده المسرحي وينبضه المسرحي وحركته

ما بين الواقع الحياتي والواقع الفني الذي يتشكل فوق الخشبة ويختلف معه بشكل متباين.

- يطالب المدرب من الممثل الاهتمام بتركيب حركته فوق الخشبة دون أن تغطي حركته على حركة الممثل الآخر. تساعد الحركة على التحليق أكثر، وعلى تشكيل الممثل الفراغ المسرحي الذي يقع في مركزه.

- الحركات غير المحددة التي لا يتحكم فيها الممثل تغدو بلا معنى إذا لم يجد الممثل حركة تفيد الحدث أو لها خاصيته المميزة في ذاتها، فالأفضل ألا يقوم الممثل بصنعها.

- لا ينبغي أن ترجم الحركة الحوار المسرحي، بل ينبغي أن تضيف للحدث المسرحي أو تعلق عليه أو تؤكد.

- يجب على الممثل أن يخرج من نمطية الحركة التقليدية في الزمان والمكان.

- تغيير نبرة الصوت وتعبيرات الوجه هي من العوامل الرئيسية التي على الفنان الاهتمام بها، وعليه ألا يتعامل معها بشكل نمطي أو تقليدي.

- الحركات الطبيعية - ينبغي أن تضاف إلى حركة مسرحية مفيدة، تعود على الحدث بالكثير وليس مجرد نقل حرفي. إن الحركة تساعد - حسب قول المدرب الفرنسي - على التحليق أكثر في عوالم يمكن للممثل تشكيلها والقيام بالرقابة عليها.

- قد يبدو ثبات الممثل فوق خشبة المسرح أكثر قوة من حركته الفعلية التي قد تبدو حركة ليس لها معنى.

- أحيانا يصبح من الأفضل للممثل أن يستعين بتركيزه في التعبير، دون الاستعانة بحركة اليدين التي يمكن أن تغطي على قبضة الحركة أو الموقف الدرامي المطروح، مما يساعد على التركيز في تكثيف طاقته.

- قد يدفع ثبات الممثل، وسكونه في موضعه دون حركة فترة زمنية طويلة، إلى التعبير العضوي عن اللحظة الذي قد يدفعه إلى الصراخ، أو قد يتحول جسده وكيانه إلى رقصة أو تعبير أو صرخة تخرج من أعماقه

يتعامل مع كل هذه العناصر داخل سينوغرافية مسرحية تقوم بتشكيل كل جزء وكل ما هو موجود فوق الخشبة، كما لو أننا نشاهد عالماً أو كوكباً آخر، يحيل الوقائع الحياتية إلى فن مسرحى خالص قلما نجد مثيلاً له.

لقد أفاد شباب الهواة الكثير من «ورشة شايينا المسرحية» حيث تعلموا أهم شيء فى العمل الفنى، النظرة الشمولية إلى العرض المسرحى الذى لا يتوقف عند الكلمات الثائرة أو الطابع الميلودرامى/ الصاخب، كما تعلموا كيف يفكرون فيما يفعلونه قبل حدوده فوق الخشبة، وكيف يشكلون ما هو كائن بالفعل ليفقد مزوفاً فنية رائعة.

وهذه الورشة تعتبر من الورش التجريبية التى عملت على زعزعة أركان الاستسلام لكل ما هو جاهز، وانطلقت من العمل المعتبر إلى صياغة خطاب مسرحى خارج سلطة النص اللغوى.

تجارب المخرجين المصريين والعرب

لاشك أن مركز الهناجر للفنون يحاول أن يحقق أيضاً خطاً متوازياً يسير مع الخط الأول لرسائله التى ذكرناها آنفاً، أما الخط الثانى، فهو تلك التجارب المسرحية لفنانينا المسرحيين المصريين والعرب، وهدف هذه التجارب هو فى المقام الأول منح هؤلاء الفنانين الحرية الكاملة فى ممارسة إبداعاتهم، دون تدخل منا فى اختيار النصوص المسرحية أو فرض أشكال الصيغ المسرحية التى يطرحونها، وهى - ككل التجارب - تحتل النقاش والتقييم القائم على النقد المتأنى لتحليل هذه العروض، وإدراك أهم ما تحققه للمسرح المصرى من إثراء أو إضافات، والوقوف عندها لاستخراج نقاط استفزازها واستشارتها للسكان الراكد فى مجتمعنا المصرى، على اختلاف مستوياته الفكرية والمقائدية والاجتماعية والسياسية وقبل كل شيء الفنية.

لذلك، اقترحنا فى مشروعنا تقديم عروض مسرحية حاول مخرجوها الاستعانة بشباب الهواة من الممثلين

الداخلية، وجسده الذى يقدو آلة يمزف عليها معزوفته، كما شاهدنا تجربته (بقايا ذاكرة) بالهناجر.

فى (بقايا ذاكرة) يلخص شايينا⁽³⁾ خبراته وتجارب السابقة، حيث تتداخل الخبرة الواقعية بالخبرة الميتافيزيقية، حيث يتعلم الفنان الشاب التعامل مع الشيء ونقيضه فى آن: الحياة/ الموت، المعاناة/ الاستقرار، الحب/ الكراهية، الشيطان/ الملاك، الصخب/ الصمت.. حيث تسمى التجربة إلى التوكيد الذاتى للحياة. فالتجربة تسمى سعيًا حثيثاً إلى تعليم شباب المبدعين مبدأ الخلاصة فى الفن، الأخذ من الأدب الإنسانى أعظم ما فيه من ميراث فكرى وإنسانى، ومن رموز تصبح رموزاً عالمية لا تنقيد بالمكان ولا بالزمان. تعلمهم كيف يتعاملون - عبر هذه الخلاصة - مع أجسادهم، فيقتصدون فى الحركة، ويسعون إلى الوصول إلى جوهر ما تعنيه، وما يعنيه وجودهم ذاته فوق الخشبة. لذلك، يصبح كل شيء يقومون به فوق الخشبة ذا معنى، وليس خالياً منه، ولذلك أيضاً يسارع الشباب المبدعون - عند شايينا - إلى البحث عن التكثيف فى التعبير، والتركيز فى التعامل مع المواد الفقيرة:

عروس قطنية تستحيل فى يدي ممثلة إلى حياة بأكملها، وتعنى لها حياتها وفرحها وألمها وشقاءها، إطارات سيارات تتشكل عند الشباب/ الممثلين داخل الورشة إلى دائرة يدخلون فيها ليقابلوا الموت ويلتفون فى دائره، أو تتحول لعبة أو معاناة أو التفاف حول النفس، كما يلتف كوكب الأرض نحو الشمس بلا توقف.. السلام التى تغدو للممثل لا أداة للمصمود أو الهبوط فقط، بل تعنى السموق والبحث عن الخلاص، ومحاولة للقاء وهبوط للموت.. إلى غير ذلك من المهمات المسرحية التى يتعلم منها فناننا الشاب كيف يبحث فى جمودها نبض الحياة، فتشاركه اللعب فوق الخشبة، وتصبح شريكاً له فى الإبداع، ويؤخذ كل هذا بعين الاعتبار على مستوى الشكل العام الذى يجعل الممثل

- التجربة المسرحية (شهر زاد) تأليف توفيق الحكيم وتمثيل وإعداد جميل راتب، واعتمد فيها على ممثلين محترفين.

- التجربة الخاصة بالتعامل مع نص لمبدع شاب من خلال حماس مخرج متمرس هو هناء عبدالفتاح، وهي تجربة (حفل خاص على شرف العائلة).

إن هذه التجارب الفنية التي يتبناها مركز الهناجر إنما تحاول أن تطلع جمهوره على تجارب بعينها، تصاحبها الجودة والحداثة وتضع المسرح المصري في قلب المعاصرة.

موسم ٩٣ / ٩٤

١ - ورشة أولجاي لتدريب الممثل (تركيا).

٢ - «الوليقة» (برونوميسا) : (فرنسا).

٣ - «بقايا ذاكرة» (يوزيف شائنا) ، (بولندا).

٤ - «حفل خاص على شرف العائلة»

(هناء عبدالفتاح).

٥ - الورشة الخاصة بتدريب الممثل

(بروير + ليتيليه) فرنسا.

موسم ٩٤ / ٩٥

١ - الورشة الألمانية (ايوس شوبول + عوني كرومي).

٢ - «ديوان البقر» (كرم مطاوع).

٣ - «الخادماتان» (جواد الأسدي).

٤ - «شهرزاد» (جميل راتب).

٥ - الورشة الإيطالية (أنطونيا برنارديني).

٦ - ورشة الأوبرا المقامية (نداء أبو مراد + هناء عبدالفتاح)، بالإضافة إلى ورش اهتمت

بمصري الإضاءة والصوت للفنيين العاملين بالمركز.

المدرسين في هذه «الورش المسرحية»، ولعل من أهمها، كما ذكرنا من قبل،

- تجربة المخرج البولندي «يوزيف شائنا» بالتعاون مع المخرج المصري هناء عبدالفتاح في العرض المسرحي (بقايا ذاكرة).

- تجربة المخرجة الألمانية «ايوس شوبول» مع المخرج العراقي عوني كرومي على نص لبيتر هاندكه ترجمه محمد شبيحه، وعنوانه «الساعة التي لم نتعارف فيها»، وقد استمرت طيلة شهرين بالاشتراك مع المركز الثقافي الألماني.

- تجربة «نور الشريف» بالاستعانة بهؤلاء الشباب الهواة، وقد اشتركوا معه في تقديم العرض المسرحي (محاكمة الكاهن) عن نص لبهاء طاهر، إعداد محسن مصيلحي ومن إخراج نور الشريف.

- تجربة المخرج العراقي الأصل السوري الجنسية جواد الأسدي (شباك أوفيليا) المأخوذة عن (هاملت) شكسبير، وقد استغرق إعدادها أكثر من شهرين، وهي تعتبر من أهم الورش التي شكلت مجموعة من الممثلين الشباب.

- تجربة العرض المسرحي (حفل خاص على شرف العائلة) من تأليف سعيد حجاج، واستعان فيها المخرج هناء عبدالفتاح بالفنانين الشباب - خريجى هذه الورش المسرحية - بالإضافة إلى ممثلين شباب موهوبين. وقد كان لمخرجنا الكبار نصيب في الورش المسرحية فكانت:

- التجربة المسرحية (ديوان البقر) تأليف محمد أبى العلا السلاموني من إخراج كرم مطاوع، موسم ٩٤ / ٩٥.

- التجربة المسرحية (الخادماتان) تأليف جان جينيه، من إخراج جواد الأسدي، وهي التجربة الثانية لهذا الموسم ٩٤ / ٩٥.

هوامش:

(١) منذ السبعينيات وصولاً إلى الثمانينيات، كانت لعبة ورش مسرحية اختلقت لى الأساليب والمناهج، وصل إليها بينما عامل مشترك مهم، هو تدريب الممثل، وإصلاح العيوب التي اكتسبتها الصلابة كثيراً بالاعتماد على الممثل ولغة تعبيره على مستوى جسده وألفاظه، من أهم هذه الورش المسرحية: «ورشة نبيل مذهب»، «ورشة عبدالرحمن عربوس»، «معمل فرقة مند المسرحية»، «هنا عبدالفتاح والنصار عبدالفتاح» - فرقة منصور محمد وورشته الخاصة. و«ورشة حسن الجريفي» التي تعتبر من أفضل التجارب المسرحية على الساحة، خاصة أنها محدودة الإمكانات المادية، وبوسعها أن تقدم رؤى جمالية حديثة، وقد نظمت مصر في أكثر من مهرجان دولي.

(٢) راجع أيضاً على الراعي هموم المسرح وهمومى كتاب الهلال سنة ١٩٩٣.

(٣) انظر مجلة لقنول (المجلد الثاني عشر) العدد الثاني - صيف ١٩٩٣ صفحات ٢٣١ - ٢٥٥.

وانظر أيضاً مجلة إبداع - العدد رقم ٨ - عام ١٩٩٣.





التجريب والشكل الشعائري المقدس

عصام عبد العزيز *

«ليس ثمة طريقة أخرى غير الطريقة التي يبعثها الفنان وهو يلقي
منهنا من الضوء على سبل جديدة وطرق لم يكن لنا بها سابق
عهد في عقل الإنسان».

«ماكسويل أندرسون».

التجريب المسرحي والدرامي أيضا، إذ إنه كان يملك
وحي مفردات لغة فن المسرح، ثم يطوع تلك اللغة
لخدمة فكره وهدفه وأسلوبه المسرحي، هذا من ناحية
الشكل. أما من الناحية الدرامية، فقد كان مهرهولد يعد
«النص الدرامي» الذي يختاره لكي يحوله إلى «نص
مسرحي»، وذلك لكي يخلق «تجرب» أشكالاً مسرحية
جديدة تثرى فن المسرح بوجه عام، وبالتالي كان لا
يفصل بين الشكل والمضمون الدرامي المسرحي. لقد
رأى مهرهولد أن الجمهور قد وجد لكي يرى ما يريد هو
أن يراه، ومن ثم جمع بين التنظير، والتطبيق، وقد خرج
عدد كبير من المخرجين الكبار من عبادة مهرهولد، بعد أن

منذ أطلق فسفولد مهرهولد عبارته القوية المشهورة في
عالم المسرح:

«إن الجمهور قد وجد لكي يرى ما نريد له نحن أن
يرى».. حتى تردد صداها العميق في وجدان المخرجين
المبدعين^(١) جميعا، الذين يترقبون كل أبواب التجريب
ومصادره وأشكاله ومضامينه.

لقد كان ذلك المخرج الروسي الكبير من المخرجين
المبدعين الذين وضعوا بصمات واضحة في مجال
* رئيس قسم الدراما بمعهد الفنون المسرحية بالقاهرة.

دولة إلى أخرى وتندمج أو تذوب أو تتأقلم مع المناخ الثقافي الجديد الذى تنقل إليه. ومن ثم، تصبح القاعدة الأساسية التى ينطلق منها فن «التجريب» هى القاعدة العلمية الفنية الخلاقة.

فليس التجريب مقرة نقرع بها أبواب المستقبل لكى نسمع فقط صوتها ولكى نبهر العالم بشكلها الجديد. التجريب ليس ساحة فضاء أو «رقعة فارغة» يستتر فيه الضعفاء فشلهم فى فهم ما يقدمونه.

لقد أصبح «التجريب»، فى هذا العصر، مصطلحا وكلمة مطاطية الشكل والمضمون، تماما مثلما أصبح المسرح الحديث مجرد «عاهرة» تقدم المتعة، كما أدرك بيتربروك الذى تمنى أن نستعيد ما فقدناه من مفهوم الشعائر والطقوس وننقلها إلى عالم المسرح^(١).

لقد أصبح التجريب، فى آن، مصدرا لكل من الفنان المبدع الذى يطرق بفنه ويعلمه أبواب الآفاق الجديدة، لفن المسرح، كما أصبح كهفا يتوارى داخله أو خلفه كل من لا يحمل فى داخله فكرا أو فنا.. بل يكفيه أن يعلن عن إفلاسه بكلمة تجريب!

وقد تروى على ذلك أن أفسح التجريب للنقد، خاصة النقد المسرحى، مساحة كبيرة تسمح بأن نجد فيها كتابة الناقد الموضوعى المبدع الذى يقيم التجربة التجريبية المسرحية التى يشاهدها ويحلل أبعادها ودلالاتها الدرامية والمسرحية، كما نجد فيها كتابة الناقد الانطباعى الأسمى بقواعد المسرح والدراما، الذى يجرب هو أيضا نقده «التجريبى» - إذا صح القول - لكى يحمى ذاته بذاته خوفا من أن يكشف جهله بالتجريب.

والتجريب ليس فقط ابن هذا العصر، بل هو ابن الإنسان الذى «جرب» - عبر عصور التاريخ - أن يحيا حياته على الأرض بكل أبعادها. التجريب كان ولید الحاجة، وحب البقاء دفع الإنسان إلى أن «يجرب» كل

أضافوا أو بدلوا فى تعاليمه، فهو - دون شك - الأب الروحى لكل من بيتر بروت، جروتسكى، جرهام، وحتى سغفن بركوف. وإذا سلمنا بما كان يوجهن أوئل يؤكد من أنه لا يستطيع تحطيم القواعد إلا من كان يعرف جيدا تلك القواعد، يمكننا أن نؤكد أنه لا يقوم بـ «التجريب» إلا كل من يعرف قواعد المسرح الأساسية^(٢)، ولا يقترب من تلك الساحة - أى ساحة التجريب المحرمة والمفتى عليها - إلا كل واع تماما بتراث فن المسرح والدراما، وتطور هذا الفن.

فالتجريب لا يتم القيام به من حيث إنه تجريب فقط، وإن كانت تلك الفكرة مقبولة فى حد ذاتها كما سوف نرى فى هذا المقال، وإنما لأن هناك حاجة فنية ملحة تدفع المخرجين إلى محاولة «تجريب» خلق أشكال مسرحية أغنى وأعنى من الأشكال السابقة عليهم، إذ إن المخرج المسرحى لا يملك أن يخرج أعماله المسرحية للأجيال القادمة، لأنه لا يستطيع أن يدرك معنى الحالة الروحية والنفسية والمادية للأجيال القادمة. إنه يخرج لجمهوره، جمهور عرضه، إذ إن العرض والجمهور شريكان فعالان فى العروض المسرحية، كما أكد ستانيسلافسكى مرارا وكما آمن مير هولده أيضا^(٣).

من ثم، لا يستطيع المخرج المبدع الاقتراب من منطقة التجريب إلا إذا كان واعيا تماما بالأشكال المسرحية المتنوعة التى صاحبت تطور فن المسرح والدراما، ليس فى وطنه فقط وإنما التجارب المسرحية التى تتم فى العالم المسرحى المنتشر بين بقاع الأرض.

ورغم اعترافنا الصريح بأن فن المسرح، فى جوهره، ظاهرة ثقافية لصيقة بالاجتمع، تتخذ صبغة خاصة بكل مجتمع تتحقق فيه، فإن العلم يؤكد لنا أنه لا يوجد شعب من الشعوب لا يتأثر بالشعوب الأخرى أو يؤثر فيها، خاصة بميراثها الثقافى، إذ إن الثقافة تهاجر من

الوسطى، وبذلك يمكن تأكيد أن كل الأدهان درامية الروح والجوهر والشكل، إذ إنها تضع الإنسان أمام قدره. فعلى سبيل المثال وليس الحصر، تفجرت الدراما اليونانية من الطقوس والرقصات والأناشيد التي كانت تؤدي في أعياد إله الكروم والإخصاب ديونيسوس. ثم حاول الشاعر أريون أن «يجرب» صياغة بعض الأشعار الشعبية المعفوية - التي كانت تنشأ من فرط الحمية الدينية لطقوس هذا الإله - صياغة فنية، كما حاول أيضا أن «يجرب» وضع «مؤده» ليكون بمثابة رئيس للجوقة، وقد نجح أريون في كلتا المحاولتين.

ثم تقدم التجريب الدرامي خطوات إلى الأمام، وذلك حين وقف الشاعر ليسس بلا خوف على حربة صغيرة كى يؤدي أو يمثل أو يحاكي الإله ديونيسوس في أعياده الطقسية، وكان يشترك في حوار درامي مع رئيس الجوقة ومع الجوقة نفسها. يدفع الأحداث الدرامية تارة ويعلق عليها تارة أخرى، وقد نجحت محاولته التجريبية، وظهر لنا «الممثل الأول». ثم تبعه الشاعر الكبير اسخيلوس مجربا وضع «الممثل الثاني»، كما جرب سوفكليس أيضا وضع الممثل الثالث^(٢٤). أى أن التجريب الدرامي والمسرحي قد صاحب المسرح اليوناني طوال فترة نشوئه وتطوره وازدهاره.

وإذا كانت الدراما اليونانية قد تطورت من الطقوس والشعائر الدينية، فإن المسرح الياباني والصيني والهندي قد تطور أيضا من الطقوس والشعائر الخاصة بكل دولة من تلك الدول، ومن مراثيها الثقافي والديني والسحري أيضا. ومن ثم، فإن العلاقة بين تلك الدول ومسارحها علاقة وثيقة الصلة بالتراث الشعبي، أى بفولكلور تلك الشعوب.

لقد أخذ مهرولد ينقّب في المسرح الشرقي: الهندي والصيني والياباني، لكى يستخلص منه الأشكال

السبل التي تكفل له الحياة وتكشف له سبل الغد والمستقبل.

لقد حاول الإنسان البدائي أن «يجرب» التعبير الفني عن حياته وبهئته الخاصة. وكان الراقص البدائي أول من خطا خطواته التجريبية نحو فن المسرح، إذ إنه - عندما رقص رقصاته التعبيرية سواء الرقصات الدينية أو السحرية كان «يحاكي أفعالا» وكان أيضا يجرب أن يسيطر على الكون كله. وقد نجح، بذلك، في جعل هذا المالم مسرحا لدراما الوجود الإنساني.

إن رقصات الحرب والموت والصيد والجنس، وكل تلك الأنواع البدائية من الحركات التعبيرية ذات الإيقاعات المختلفة وذات الأغراض والوظائف المختلفة أيضا، كلها كانت تعد بمثابة خلق فني استخدمه الإنسان للتأثير في الآخرين، من ناحية، ولإختبار ذاته وقدراته على السيطرة على العالم الميتافيزيقي، بل أيضا على عالم الآلهة التي خلقها، من ناحية أخرى.

إن الطقوس الدينية والسحرية التي يرصدها لنا سير جيمس فريرز سواء في كتابه (الخصن الذهبي) أو (الفولكلور في العهد القديم) لدليل كاف على ارتباط تلك الطقوس بالدراما والمسرح، كما أنها تؤكد أن الإنسان كان «يجرب» من خلال تلك الطقوس تأكيد ذاته بذاته في هذا الكون. وقد سلط جوردون كريج أيضا الضوء على تلك الفكرة، حين آمن بأن الراقص يعتبر المؤسس الحقيقي لفن المسرح^(٢٥).

ومن خلال دراسة تاريخ المسرح العالمي، نكتشف أن كل المسارح العريقة ذات التقاليد المفرقة في القدم، قد انبثق من الرقص المعفوي الارتجالي الذي كان يؤدي في أعياد الآلهة القديمة، مثل إيزيس وأوزيريس، أو ديونيسوس، أو شيفا.. أو غيرها من الآلهة القديمة، ونجد امتدادا لهذه العلاقة بين الدين والمسرح في دراما المصور

نفسه كما ذكرت في القرآن وبطرق مختلفة وقداصة خاصة، وبشعور ديني عميق، سواء كان هذا الشعور صادراً عن وعي أو كان عفويًا. كل ذلك يتم في قلب حرم الجامع وأمام جميع المصلين، أو في الأماكن العامة مثل الساحات الشعبية والمقاهي.

إنه الأداء الإسلامي الشعائري، الأداء النابع من تقاليدنا العربية الإسلامية، وهو أداء ملتصق بالمجتمع المصري، وله وقع خاص، وشكل ومضمون ذو قداسة عالية كما أنه أداء فردي يمتلك القدرة على المحاكاة والتأثير في الجمهور، إنه الأداء الشعائري لخطيب الجامع في المساجد الإسلامية، وقريب من هذا أداء الراوي المجهول الذي يروي الحياة منذ بدء الخليقة، والأداء الكنسي الطقسي لراهب الكنيسة.

خطيب الجامع

الأداء الشعائري للإمام في الجامع:

ففي صلاة الجمعة يتوجه أغلب المسلمين إلى الجامع لصلاة الجمعة حسب الشعائر الإسلامية. وقبل الصلاة يقف خطيب - وهو رجل دين له مكانة سامية في قلوب الجميع، ومدرب على الإلقاء والخطابة، ذو صوت قوى عميق - على منصة عالية؛ ذلك لأننا في الجامع نجد انفصال مقصورة الخطيب عن المصلين، فهو يجلس معهم قبل الصلاة ثم ينفصل عنهم عندما يمتلي المنصة العالية ويبدأ في خطبة الجمعة التي يخطب فيها المسلمين، سارداً لهم من أخبار القصص القرآني ومن أخبار الأنبياء بعض المواقف التي امتحن فيها الله هؤلاء الأنبياء، أو يصف بعض المواقف التي لعبت دوراً مهماً في حياة الأنبياء أو في تاريخ الدين الإسلامي. وهو، دون قصد، كلما تحدث عن أحد الأنبياء أو إحدى الشخصيات الإسلامية، يحاول أن يحاكي ما تقوم به هذه الشخصيات في المواقف المختلفة، مصوراً لهاها حسب

والحركات المعبرة، إذ إنه يرى أن المسرح حركة وتجريب كما بهر مسرح «بالي»، أرتو واعتبره النموذج الأعلى للفن المسرحي.

فإذا كان مير هولند قد أكد أن الجمهور قد وجد لكي يرى ما نريد له نحن أن يرى، أفلا يمكن «تجريب» أشكال مسرحية شعائرية وثيقة الصلة بتراث هذه الأمة، ألا نستطيع أن نقوم بدراسة أشكال قديمة قدم تاريخ الإسلام، ونحاول أن نقدمها بشكل جديد من خلال «تجريب» شكل جديد مقدس له مكانة كبيرة في قلوب كل المسلمين، ألا وهو الإمام؛ خطيب الجامع. ألا يستحق هذا الشكل الديني المقدس دراسة جادة، بغرض البحث عن منابع أكثر صدقاً وأكثر التصاقاً بالمجتمع. إننا، إذا قمنا بذلك، فإنما «تجرب» أن نسلط الضوء على هذا الشكل الرائع.

فإذا كان الحظ الذي فرضه رجال الدين في مصر قد سيطر على المسرح المصري، وحال دون تقديم الشخصيات الدينية، خاصة شخصيات الأنبياء والصحابة، على خشبة المسرح؛ بما جعل عدداً كبيراً من المسرحيات يرفض من جانب الرقابة والأزهر الشريف.. فهذا الحظر لا يلبث أن يتوارى أمام بعض أنماط شعبية مسرحية غنية بمواقفها المختلفة وتحظى بتأييد غير شعوري من جانب الشعب المصري.

وإذا كانت المسيحية في أول عهدها قد حاربت المسرح، فقد شاء القدر أن يسمح للمسرح بأن يبعث مرة ثانية داخل الكنيسة نفسها، في شكل الأداء الطقسي للشعائر المسيحية.

كذلك الحال بالنسبة إلى العالم الإسلامي، فهناك شخصيات وأنماط تتمتع بالحرية كلها في محاكاة جميع الشخصيات الإسلامية الكبيرة بل حتى الأنبياء أنفسهم. هذه الشخصيات تستطيع أن تردد أقوال الرب

المصلين في خشوع تام، بل حتى تسيل دموع البعض لاستشهاد الحسين في سبيل رسالة محمد (صلى الله عليه وسلم)، وقد يحدث تحت تأثير هذا الجو الديني أن يردد المصلون الدعوات للحسين، في حين يردد البعض اللعنات على شمر ويثرونه بنار جهنم الخالدة.

ويشارك الخطيب والمصلون في حوار، مرددين بعض الأدعية الدينية التي تحتتمها شعائر صلاة الجمعة، حيث يرد المصلون على كل جملة من جمل الخطيب أثناء الدعاء إلى الله بالقول: «آمين».. «آمين».

«الخطيب: اللهم بارك الحسين.

المصلون: آمين

الخطيب: اللهم صل على رسولك محمد

المصلون: آمين».

ليس الأمر قاصراً على صلاة الجمعة، بل كثيراً ما يعقد هذا الخطيب جلسات أو حلقات خاصة، ويظل يردد على الحضور القصص الدينية والمواقف وأخبار الشخصيات الدينية المختلفة، بطريقة الخاصة التي تحظى بقبول الجميع الذين يؤمنون بأن هذه الحلقة حلقة دينية وشميرة واجبة الأداء، حيث يتعلمون فيها أصول الإسلام وتاريخه وقيم الأنبياء، وهي بلا شك تحمل المتعة والتسلية والتعليم في آن.

إن هذا الشكل وهذا المضمون ناهيان من طبيعة وتقاليد الشعب المصري. وإنني أتساءل: أليس ذلك الشكل شكلاً شعائرياً لأداء بسيط قديس، أليس ذلك الخطيب هو مؤد شعائري لعروض خاصة ذات طبيعة دينية سامية، أليس ذلك هو أحد الأشكال البسيطة للمسرح الطقسي المصري.

أليس ذلك مصدراً غصباً للتجريب؟

تخيله وانفعاله، في آن، وتبعاً لما يهدف إلى توصيله إلى المصلين، مستخدماً طبقات صوته وتعبيرات وجهه وحركات يديه ورأسه وجسده.

فهو، مثلاً، إذا تحدث عن النبي موسى وأراد أن يردد بعض أقواله، نجد أنه أثناء الحديث المتواصل ذو انفعال قوي، وقبل أن ينطق ما قاله موسى يتوقف ويقول: «قال موسى»، ثم يتخذ صوتاً عميقاً ذا طبقة مختلفة عن طبقة صوته التي كان يواصل حديثه بها، مستخدماً في ذلك يديه وجسده وحركات وجهه، محاولاً بكل هذا أن يبرز شخصية موسى بما لها من قدسية وجلال، بل نجد أنه كلما زاد انفعالا وتعبيراً وقدرة على الأداء زاد تأثيراً في المستمعين والمصلين والمُشاهدين في الوقت نفسه، كما زادت استجاباتهم له وترددتهم عبارات دينية مشهورة: «الله»، «صلى الله عليه وسلم»، «يارب»، «يا محمد يا حبيب الله»، «يا موسى يا كلم الله».

والقصص الدينية الذي يردد بواسطة الخطيب ينتمى إلى شكل محبب لدى جميع مسلمي الشعب المصري. بل هو حريص كل الحرص على مشاهدة أداء هذا الخطيب. وقد استطعت أن أسجل بعض أقوال المصلين أثناء انفعالهم بأداء الخطيب. وليس هناك أروع من تعبير المصلين تحت تأثير هذا الجو والمكان الديني، فهم يبدون كأنهم في حضرة الأنبياء أنفسهم.

بل نجد أن هذا الخطيب عندما يصف استشهاد الحسين وصراعه مع قاتله، «يقوم بدورين» معاً، مردداً حوارين: حوار الحسين وحوار شمر بن ذى الجوشن الذي ذبح الحسين ابن علي:

«قال الحسين:.....

قال شمر:.....»

فهو يحاكي ويصور هذه الشخصيات بطريقة الخاصة في أفعالها وحسب مواقفها المختلفة، وبمتابعة جمهور

الموامش:

- ١ - جيمس بروس إيفانز: المسرح العجيب من متالسالسكي إلى اليوم. ترجمة: فاروق عبد القادر، دار الفكر المعاصر، الطبعة الأولى، يناير ١٩٧٩، ص ٢٨.
- ٢ - روجر. م. بسليلد: فن الكايب المسرحي، ترجمة: هدى محبة، دار نهضة مصر للطبع والنشر. القاهرة، ١٩٧٨، ص ٥٨.
- ٣ - إيفانز المسرح العجيب، ص ٢٧.
- ٤ - Peter Brook: The Empty space. Penguin . 1972. p.51.
- ٥ - جوردن كريج، في الفن المسرحي. ترجمة: هدى محبة، مكتبة الآداب، الطبعة الثانية، ١٩٦٠، ص ٦٨.
- ٦ - محمد صقر حنيفة وعبد المعطي شراوى، المأساة اليونانية. الألف كتاب، عدد ٢٥١، مكتبة الأنجلو، القاهرة، ص ١٠٦.





المسرح والتغيير الاجتماعى

دراسة مفهوم العرض المسرحى وعلاقته بالواقع الاجتماعى

عونى كرومى *

المدخل لفهم النظام الثقافى للمسرح

عنت الدراسات بتطور الظاهرة المسرحية وصيرورة
أوضاعها فى فترات زمنية متعاقبة، واهتمت بمشكلات
النشأة والظهور وعوامل النمو والتدهور، وكذلك بتقنيات
الممثل، والمؤلف، والمخرج، وعناصر النص المسرحى وبنية،
وتحليل ظواهر ومكونات العرض المسرحى (الفضاء،
الخطبة الإخراجية، الممثل، الحركة، المؤثرات، وكل ما
يخلق الجو العام)، وأيضاً بتحديد الضرورة والوظيفة
والخصائص والأسلوب وصولاً إلى دراسة الخطاب
المسرحى؛ حيث اتخذ المسرح فى الثقافات الإنسانية
المختلفة أشكالاً عدة منذ مرحلة المجتمعات البدائية؛ إذ
ظهر فى المجتمع الزراعى أو مجتمع جنى الثمار والصيد
والقنص كما ظهر فى عدد من البلدان والشعوب منذ
فجر الحضارة السومرية والبابلية والمصرية الفرعونية، كما
ظهر فى الهند واليونان واليابان، بل يمكننا القول إنه

ظهر فى أكثر الثقافات على شكل فعاليات درامية
مسرحية أو طقوس دينية أو دنيوية أو حكايات أو رقص،
وحتى تلك العروض التى تعتمد الدمى وغميال الظل،
والقائمة على عنصرين أساسيين من عناصر المسرح
(الممثل - المشاهد) فى الزمان والمكان، حيث يقوم فيه
المؤدى أو الراقص أو الممثل بإنتاج المعنى من خلال
أدوات الممثل (الجسد - الصوت) أو من خلال الدمية أو
عبر اختفائه وراء الماسك (القناع) أو أية أداة من أدواته
المرئية أو السمعية. هذا المعنى الذى يتكون ويتحرك
وعرض الفكرة أو الهدف من أجل تحقيق غاية، يستجيب
للضرورة (أو الحتمية) نفعية كانت أم جمالية، وتتحقق
فيه عناصر المتعة من خلال التتابع والتواصل بواسطة الشد
والتشويق والإثارة.

إن أسباب ظهور المسرح ترجع فى أكثر الأحيان
إلى عوامل إنسانية (اجتماعية أو دينية أو نفسية أو
اقتصادية أو سياسية)، لأن الإنسان يشكل فيها العنصر
الذى يقوم عليه الوجود الاجتماعى باعتباره جوهر

* أسعد مشارك، جامعة اليرموك - كلية التربية والفنون، قسم الفنون
الجميلة.

المجتمع. والإنسان بسبب وجوده فى الحياة وثقائه فيها، دخل فى صراع مع الطبيعة والمجتمع، كما دخل فى صراع مع نفسه؛ حيث جسد المسرح أو تماثل مع كل الفعاليات التى تتعلق بالظواهر التى يسمي الإنسان إلى السيطرة عليها من خلال اكتشاف وإيجاد قوانينها وتبهرها والكشف عن أسبابها ودوافعها، محاولاً تحليل وجودها وتحليل كيانها وتفسير وجودها بشكل حسي وجمالى. لهذا، نجد أن المسرح قد بنى نظاماً ثقافياً فى الحياة البشرية ضمن العلوم والمعارف الثقافية والأشكال التى عبر عنها الإنسان فى حياته؛ مثل نظام العمل، العلاقات الاجتماعية، البناء، السكن، التبادل البضائى، أو نظام الإنتاج والتجارة والنظام العسكرى والإدارى والنظام الدينى والحاجة الدينية، واللغة، والحقوق، والطقوس والمعدات والنظام الأدبى والفنى. ولقد سعى كثيرون إلى إدخال النظام الثقافى المسرحى ضمن النظم الثقافية الأخرى بالنظر إلى خصوصيته ووظيفته، مثل إدخال المسرح ضمن النظام الأدبى. وكاد هذا السعى أن يفشل، أو ظل - على الأقل - قاصراً؛ لأن للمسرح نظامه الثقافى الخاص، وهو لا يعود إلى النظم الأخرى بقدر ما أخذت بعض هذه النظم مفاهيمه فى مجال الأجناس والأسلوب، كالذى حدث فى تفسير أرسطو الذى يستند إلى وظيفته وخصائصه ويقوم على أساس الاحتياجات الجسدية، لأن الجانب الجسدى يشكل الأساس وإن تداخلت مع فعل الجسد خصائص ونظم ثقافات أخرى؛ مثل اللغة، الموسيقى، التشكيل الصوتى أو نحت الفضاء. وقد نجد أجزاء وعناصر كثيرة فى المسرح تعود إلى نظم ثقافية وفنية متعددة، إلا أن المسرح يمتلك خصوصية لا تتوفر فى النظم الثقافية الأخرى؛ ألا وهى «الإنسان»، ولا نقصد الإنسان الفنان المبدع فى النظم الثقافية الأخرى (الرسام، النحات، الكاتب، الشاعر)، بل نقصد الإنسان الذى دونه لا يمكن أن يتم العرض الذى هو «الممثل». إننا نعرف استحالة إنجاز أى شئ فى كل النظم الثقافية دون الإنسان ودوره وموقعه فى العالم

والحياة، ولكن الإنتاج «المنتج الفنى» يبقى خارج حدوده ويبقى الفن هو إنتاج الإنسان. أما فن المسرح، فلا يمكن أن يتم فيه إنتاج دون الإنسان، ويبقى الإنسان الفنان هو بذاته «المنتج الفنى»، ومن خلال هذا المنتج يتحقق المعنى ويتم فى لحظة الحضور لا قبلها ولا بعدها، وما إن يختفى الممثل من على خشبة المسرح حتى ينتهى الإنتاج والمنتج ويعود إلى دوره فى الحياة كبشر عادى وليس كشخصية درامية تحقق المعنى. أما معنى حياته فيأخذه من سلوكه وفعله ومعاناته، بينما فى المسرح ينتج الإنسان الممثل معنى بذاته خارج معنى وجوده ومعاناته، أى أن نظام المسرح يقوم على الفنان الممثل، وعلى المادة التى هى الممثل نفسه منفرداً أو جماعياً فى داخل عرض مسرحى، ويكون الناتج الشخصية المسرحية التى تتماثل أو تتشابه أو تحاكي النموذج المراد تقديمه فى داخل صورة العرض المسرحى، التى نطلق عليها «الشخصية الدرامية» والتى تتميز عنها الشخصيات الأخرى فى الرواية أو القصة أو حتى داخل اللوحة التشكيلية، بالرغم من تداخل نظم ثقافية فى عملية الإنجاز أو التكمال أو تحقيق ديناميكية العرض مع المكان. إذن، المسرح والمنصة فضاء يشترك فيه الممثل والمشهد فى إنتاج وتلقى المعنى فى الزمان والمكان نفسيهما، محافظاً على كلتا الوجدتين اللتين لا يمكن الفصل بينهما، كما أن أى فصل يلقى النظام المسرحى ويحيله إلى نظم ثقافية أخرى (كأن يتم تسجيل العمل أو العرض على الشريط السينمائى أو الفيديو أو حتى الشريط الصوتى)، أو أن يتم أخذ جزء من العرض المسرحى واعتباره الكل، مثل النص الذى يعتبرونه وحدة أو بنية العرض الأساسية؛ حيث عملوا على تحليلها وتفسيرها والتظير لها دون النظر بعين الاعتبار إلى أن المسرح يقوم على ما يقدمه الممثل من فعل الأداء الذى هو تجسيد لفعل الشخصية أو الحدث، وهم فى كل ما قاموا به لم يتجاوزوا البنية الأدبية، حيث عملوا على دراسة النص المسرحى ضمن النظام الأدبى وليس النظام المسرحى. إن النظام الثقافى المسرحى يؤكد

الشاعر شخصياته، حيث ظهر لدينا تعريف أساسي بين طريقة الهاكاكا وصيغة الهاكاكا، وهذه محاولة للتفريق بين موضوع الهاكاكا حيث حدد لنا «الموضوع الهاكي» وصيغة الهاكاكا. كما أن وسائل الهاكاكا - حسب رأي أرسطو - هي «الحركات» و«الكلام»، لهذا ظهر لنا من التقاء هذه الأصناف في الصيغ والمواضيع والوسائل إمكانات عدة، منها:

١ - أن يسرد أو يعرض أعمال الشخصيات المتفوقة أو أفعالها.

٢ - أن يسرد أو يعرض أعمال الشخصيات المتدنية أو أفعالها.

وقد ميز من خلالها الفرق بين الملهاة والمأساة مثلما ميز بين الملحمة والشعر الساخر.

إن المسرح يتكامل ويرتقى في مراحل اجتماعية ويختفى أو يتدنر في مراحل أخرى ليتخذ أشكالاً متقدمة وتميز بقدرته التجريبية الاختبارية في مرحلة ما، أو يبقى استنباطياً، أو يتدنى بالخبرة والتجربة والفعالية والانتشار في مرحلة ثالثة، وكل هذا حسب تطور المجتمع حضارياً من مجتمع طبيعي إلى مجتمع متمدين؛ حيث تلعب النظرة السياسية والاقتصادية للمسرح دوراً مهماً في فعاليته أو تخريبه، كما أن نظرة المجتمع (المؤسسة الاجتماعية) تلعب دوراً مهماً في رقيه، إلى جانب أسلوب العاملين وجهادهم وبحثهم وتجاربهم وأهدافهم الاجتماعية والفكرية والمادية والثروة، فإنها كلها تسهم في تطوره أو تعمل على تدنى مستواه، لأن بهذا التدنى تتداخل الأنواع، وانحطاط بعضها يؤثر على ديمومته وعطائه وفعاليته. وعلى سبيل المثال، فإن تدنى الأعمال الكوميديّة في الموضوع والشكل وأسلوب التقديم كان سبباً في تخريب المسرح، كما أن تدنى أخلاق العاملين فيه ساهم في بعض المراحل والمجتمعات في عزول المسرح ومحاربه، لهذا وجب علينا عند دراسة وضعية المسرح

أن المسرح شكل تعبيري واتصالي متغير سواء على مستوى الشكل أو المضمون، وبحسب الظروف الاجتماعية والتغيرات التاريخية، حيث يشكل المشاهد والممثل العناصر الأساسية لخصوصيته، كما أن وظيفته وأسباب ظهوره وضروره الاجتماعية هي الأخرى مختلفة ومتغيرة، كما أن مناهجه وأصوله مختلفة ومتداخلة. لذا، نرى أن أرسطو وأفلاطون قد توصلا من خلال دراستهما للأجناس الأدبية بأن الشعر يعود إلى المسرح، والمسرح يعود إلى الشعر، ولا شعر لا ينتمي إلى واحد من ثلاثة: (المسرحية، الملحمة، والشعر الغنائي)، وذلك حسب الطرق الخاصة القائمة على مبدأ «الهاكاكا» أو ما يسمى «المسألة»، محددين المبدأ الواضح للشعر على أنه فن الهاكاكا عن طريق الوزن واللغة والموسيقى، وهي «عبارة عن تقاطع بين إضافة ترتبط ارتباطاً مباشراً بعنصر التمثيل نفسه: فالسؤال عن الشيء الهاكي هو: ماذا، وعن طريق الهاكاكا: كيف، وينحصر الموضوع الهاكي في الأفعال الإنسانية: أو - بتعبير أدق - المخلوقات البشرية الفاعلة قد تكون متفوقة عليها: (نحن = عامة الناس)، أو مساوية لنا أو أدنى منا، ولا يحدد القسم الثاني (= التساوي) محلاً في «النظام»، ولذلك ينحصر مضمون الهاكاكا في التعارض: أبطال مغفوقون/ أبطال متدنون، وتكون طريقة الهاكاكا إما بالسرد (أي الشكل السردى الصرف بالمفهوم الأفلاطوني)، أو بتقديم الشخصيات الفاعلة بمعنى تقديمها فاعلة ومكلمة (وهي الإيمائية الأفلاطونية)، وهذا ما يطلق عليه التمثيل الدرامي (جبرار جنت ١٩٨٥، «مدخل لجامع النص»، انظر ص ٢٥ وما قبلها).

ومنذ دراستنا للخصوصية عند أرسطو، ظهر لنا مع عنصرى التفسير والتحليل للنص إشكال جديد حول دور الكاتب أو الشاعر في الجنس الأدبي الذي أطلق عليه الجميع «المسرحية»، حيث يرى أرسطو أن الشاعر يختفى وراء توزيع شخصيات مسرحيته. وفيما يرى أفلاطون، فإن الشاعر لا يتكلم في الصيغة الدرامية باسمه الخاص، إنما تتكلم الشخصيات بنفسها، أو - بتعبير أدق - يستنهض

ونقييحه «أن نطاق من وظائفه الثابتة ومن نوعية ظهوره عند التكوين والتطور والتكامل، وهذا يرتبط بالتشكيلة الاجتماعية - الاقتصادية أو بأسلوب الإنتاج السائد، لأن للمسرح وظيفة ومظهراً مختلفان من تشكيلة اجتماعية - اقتصادية ما إلى تشكيلة أخرى، ويتمتعانها بالضرورة والاحتمية. وعندما نتحدث عن المسرح، يجب أن نفهم ماذا نعني بكلمة «المسرح»؛ إنه «عرض» للحياة البشرية المشتركة والعلاقات المترابطة بين الفرد والمجتمع من جهة، وبين الفرد والواقع الموضوعى من جهة أخرى، أو كما يتصوره هذا الفرد عن جوهر الشيء. إن المسرح يملك وسائل مختلفة يعرض من خلالها علاقات البشر الأحياء وحالاتهم، ويقدم من خلالها «الشخصية، الشيء»، ويكون هذا العرض فى محيط جغرافى ثابت وفى زمن محدد وأمام مجموعة من الناس ثابتة، ويختلف التأثير فى هذه المجموعة. ومن هنا يتضح لنا حتمية لإصال كل أفعال الشخصية المقدمة. وحسب هذا المفهوم، لاندرس شكلاً متعارفاً عليه فى تشكيلة اجتماعية فحسب، إنما ندرس كل الفعاليات الفنية؛ إذ يجب علينا فى دراسة «المسرح» ألا نتوقف عند دراسة «النص المكتوب»، بل أن ندرس العملية متكاملة، بما فيها العرض المقدم، الإخراج والتفاصيل الأخرى... ذلك لأن دراسة النص فقط - وإن كان النص جزءاً جوهرياً من العرض - يمكن أن تأتى بصورة متكاملة تحمل كل السمات الأساسية لأى مجتمع، وحتى العرض المسرحى نفسه يخضع إلى التطوير المستمر. لذا، يتحتم علينا أن ندرس أو نبحث تاريخ المسرح من حيث هو كل متكامل، أو ندرس العملية الفنية وكل ما يرتبط فيها بعناصر العرض المسرحى، بما فى ذلك الجمهور، أى ندرس المسرح باعتباره «إنتاجاً للفن» وعلى أنه «عمل فنى»، و«مكان لتلقى الفن»، وكل ذلك فى ضوء التطور التاريخى (كرومى ١٩٧٩ «أطروحة فى المسرح العراقى القديم»، ص ٤)، لأن الحضور المسرحى بشكل كلاً حياً.

لهذا، نجد أن تمثل الفعل على المسرح وحركته العضوية هى التى تشكل جوهر المسرح، وتقوم على إنشاء الحدث الدرامى، وتؤلف العنصر الروحى والمادى للمسرح كله، لأن العرض المسرحى يحقق صورة الوجود الإنسانى، ويخلق التضامن الإنسانى حول الهموم والقلق المشترك بين البشر، كما أن سر المسرح يكمن فى ما يملكه المسرح من قيم جمالية تعبر عما هو اجتماعى، لأن المسرح هو مجموعة رموز وعلامات ودلالات تجسد توازن الفرد مع المجتمع، فى لحظة خارج الزمان والمكان.

إن المسرح فى بعض المجتمعات يشكل ظاهرة ثقافية، وفى مجتمعات أخرى لا يتجاوز الفعالية الموسمية (دنية كانت أم دنيوية اجتماعية)؛ حيث نرى أن هذه الفعالية تظهر وتختفى دون أن تترك أثراً واضحاً أو تسهم فى أى جانب من جوانب الحياة الثقافية والروحية، أو قد تصل فى بعض المراحل إلى صفة من صفاته؛ مثل فعالية الهاكاة وتقليد الأشخاص والسلوك والنمط، أو تدخل ضمن فعالية الاحتفال العام؛ حيث تأخذ بعض أشكال الاحتفالية جزءاً من فعالية المسرح وخصوصيته. لهذا، نجد أن كلمة «مسرح» يقصد بها هنا الرجوع إلى مركب ظاهرة تشارك فى تعامل المؤدى/ المشاهد، أى فى إنتاج المعنى وإيصاله من خلال العرض نفسه والأنساق التى تشكل أساساً له. وبكلمة «دراما» نعنى من ناحية ثانية، ذلك الضرب من التخيل (Fiction) المصمم لتمثيل المسرحى والمبنى على أساس اتفاقات Conventions درامية خاصة، فنعت «مسرحى» يقتصر بالتالى على ما يجرى بين المؤدين والمشاهدين، فى الوقت الذى يشير معه نعت «درامى» إلى شبكة العوامل التى ترتبط بالتخيل الممثل، وهذا لا يعنى بالطبع أنه تميز مطلق بين جسمين يغير أحدهما الآخر، نظراً إلى أن العرض، تقليدياً على الأقل، يكرس لتمثيل التخيل الدرامى، ولكنه تمييز يعنى بالأحرى مستويات مختلفة لظاهرة ثقافية واحدة بالنسبة إلى أغراض التحليل (كبير إيلام ١٩٩٢، ص ٧). إن اصطلاح «المسرح» عام أكثر

والحضاري والإنساني تتحدد من خلال تكامل عناصره وفائدته الاجتماعية والجمالية، وما يتركه من تأثير داخل المجتمع على صعيد المتعة والمعرفة والخبرة والتجربة، حيث يتم قياس جودته من خلال دراسة الأثر النفسي والروحي في المشاهد. وما يؤثر في كل مرافق الحياة والمجتمع معنوياً (فكرياً وثقافياً). لهذا، عملت الدولة في أكثر النظم الاقتصادية اختلافاً وتناقضاً (النظام الرأسمالي أو الاشتراكي) على تبنيه وإنشائه ودرجته بهدف تحرره من القيود الاقتصادية التي تؤثر على مساره، وذلك من خلال مؤسساتها أو من خلال تخفيض الأفراد وتشجيعهم على تبنيه، أو من خلال الدعم الاجتماعي العام عبر المراكز الإدارية. الآن المسرح، بعكس ذلك، سوف يخضع إلى المردود المالي والبحث المعتمد على التذكرة وسعرها الذي سيتناسب مع الشرائح الاجتماعية المحددة والقادرة على الشراء وبذلك يفقد المسرح رسالته وخطابه الاجتماعي والمعرفي الشامل والعام في داخل بنية المجتمع، ويختصر في دائرة التسويق المحكومة بالذوق والمتعة والتسلية، بعيداً عن القيم الجمالية والفكرية لمن يدفع ثمن التذكرة.

وظيفة المسرح الاجتماعية

إن المسرح يمنح الإنسان القناعة بالبقاء والوجود والتطور، كما يمنح الإنسان القدرة على تمويه ما يفقده في واقعه المعاصر، حيث يقدم ظواهر مفتقدة مما يشكل للإنسان المشاهد تواسلاً مع تاريخ وجوده أو التمويه عما افتقده بحكم التطور على مستوى الوجود المتمثل بالطفولة، أو التمويه عما افتقده في داخل المجتمع خلال مراحل الانتقال والتغير الذي يشمل حياة الإنسان على أساس الإنتاج والبيئة، لأن المسرح بعيد التاريخ البطولي للفرد في صراعه مع الطبيعة والمجتمع ونفسه، ويعمل على وصل خطوط المراحل الحياتية، «فنحن لا نستقطب الناس إلا إذا مثلنا أمامهم دراما أفعالهم لكي ننقلهم من الخمول، إلا إذا قدمنا لهم

ما هو خاص، كما يعتقد البعض، فالمسرح أنواع واتجاهات وأساليب كما هي الحياة أفكار واتجاهات وصراعات ومذاهب وأنواع لما هو انعكاس للحياة، كما أن له استقلالته الذاتية؛ حيث نرى - بوضوح - أن أكثر المذاهب والمعتقدات، حتى تلك التي حرمتها في فترة زمنية معينة، عادت واعتمدته واستثمرته واستغلتها أعلى استغلال، ولكن ما أن تناقض المسرح معها حتى كالت له العداء والحصار. لهذا نرى أن المسرح، عبر المسار التاريخي، لقي الاضطهاد والمطاردة والتحريم والمراقبة، مثلما واجهه التزييف والاستغلال والتدني، أو حتى التخريب أو التحجيم والتدجين إن لم يكن بالمقدور إلصاق التهم الفكرية والأخلاقية بهدف تقليل فعاليته وإلغاء وظيفته المتناقضة إزاء طبيعة النظام السياسي أو الثقافي القائم. إن تاريخ المسرح عبارة عن قمم تشكلت عبر الزمن، ومراحل انحطاطها تتساوى مع عطاياها في مراحل الهبوط والتدني، كما أن شكل المسرح والأسلوب والتقاليد والتقنية تختلف من نوع إلى آخر ومن مجتمع إلى آخر أو في داخل بنية تطور المجتمع عبر مراحل تطوره. إلا أن العديد من الأجزاء والعناصر تم إعادة إنتاجه في الأشكال اللاحقة، أو تم استثمارها بسبب وظائف وغايات جديدة.

إن عوامل عدة تلعب دوراً في تغيير مسار المسرح وشكله ووظيفته، بل حتى بإمكان المرء أن يتجاهل وظيفته، ولكن هذه العوامل تبقى حاسمة ومهمة في العمل المسرحي؛ مثل المؤسسة المسرحية، الفرقة، الإنتاج، التسويق، الرقابة، المكان، الزمان، الحالة أو الموقف. فالمردود المادي للمسرح، مثلاً، يحدد ويغير ويلعب دوراً مهماً في بروز بعض الظواهر التي تغير من صفات المسرح ووظيفته، لأن الفن المسرحي هو إنتاج ككل إنتاج، له مردود مادي ومعنوي، ويتم فيه حسابات الربح والخسارة والجدوى الاقتصادية إلى جانب قيمته الحسية والروحية، فحساب قيمة العمل الفني المسرحي الثقافي

للمبدع على أساس تاريخي أو سياسي أو اجتماعي، فإن الإبداع الدرامي قد دخل في هذه البوتقة؛ لأن كل الحضارات والثقافات هي رد فعل لثقافات سابقة وتهديم لأشكالها وبنيتها، فلو كان العمل الإبداعي مرتبطاً بها فأن يمكن السر في بقاء الإبداع الدرامي في تشكيلات لاحقة؟ فلو أخذنا بعض الأمثلة عن النص المسرحي، لوجدنا أن بعضها يتوالد ويعيش خارج زمانه ومكانه ومرحلته التاريخية وبنيتها الاجتماعية التي ظهر فيها، وقد ينعكس شيء ما في النص يمثل خواصها وطبيعتها، وذلك ينشأ من خلال التجربة الاجتماعية، ومن هنا يأتي الجواب على أنه لا يمكن لنا أن نفسر مجمل التجربة الجمالية والفنية استناداً إلى حقيقة أن الفن المسرحي هو تفاعل بين التجربة الاجتماعية والصياغة الفنية الدرامية لموقف المبدع في الزمان والمكان.

كثيراً ما تم ربط تطور المسرح مع تطور المجتمع، ولكن قليلاً جداً ما يرتبط تطور المسرح مع تدهور البنية الاجتماعية وتخلّفها، وذلك لأن المسرح يعمل على تقويض البنية القديمة للمسرح. ولا يظهر المسرح في داخل المجتمع الأكثر تطوراً أو المتطور، إنما يظهر في داخل المجتمع الذي يؤول إلى السقوط؛ حيث نجد هذا النوع الفني يسعى إلى تهديم ما هو ميت وجامد في داخل المجتمع من خلال القدرة على تصوير هذه الصيرورة. ولكن في المجتمعات المتطورة، يمكن أن تعاد قراءة الأعمال الإبداعية على أنها صورة من صور التطور. كما قد تساعد بعض السمات في داخل كل تشكيلة اجتماعية على ظهور وتقديم المسرح عندما يمتلك في داخل المجتمع هامشاً من الحرية والديمقراطية. وقد يتطور بوتائر سريعة في مرحلة التغيير والتحول ومرحلة اكتمال دورة التكامل الاجتماعي وما يقوده فعل الاندثار من محاولة خلق مآكس يهدف إلى التغيير والبدء في خلق ولادة جديدة للمجتمع، من خلال عكس صورة موته في المسرح. وقد يستمد الخطاب المسرحي كفاءته وقوته من قوة اجتماعية متصلة بفعل الإبداع المسرحي، ولكنه

المشهد المسرحي بطريقة ديناميكية. إن عملية الخلق الدرامي المعقوبة هذه صورة إثراء، كأنها تبلور كل ما ينتظره الإنسان من نفسه ومن الآخرين، صورة تحدد تصور الفرد الإنساني، في المسرح والمسرحيات Theatricalisation الاجتماعية وكيف الإنسان نفسه، وبهذا المعنى كان شيلر (والقول هنا لجان دوفينو) «بحسب أن المأساة الإغريقية كانت قد كونت وأنشأت الإنسان الإغريقي» (جان دوفينو ١٩٧٦، ص ١١).

فالمسرح كما يقول هنري جوييه: «معرفة للكائن أو اكتشاف الكائن من خلال المؤول الفعلي، وعلى هذه المعرفة أن تتم مسرنتا ونهياً مثلاً أعلى، ونفرض عليها تقريباً واجب تجاوز نفسها» (المرجع السابق، ص ٤٦).

إن المسرح دائماً يعرض إشكالات أخلاقية، نحن مجبرون بالإقرار بوجودها، وعرضاً لهذه الإشكالات أخذ أشكالاً جديدة ومتنوعة، ولهذا يجب على العرض المسرحي أن يثير في داخلنا الخوف والشفقة والقسوة، مثلما يثير فينا رغبة التفكير والمثمة.

علاقة المسرح بالواقع الاجتماعي

كثيراً ما نربط المسرح بالمجتمع أو نعطي للمسرح صفة اجتماعية معينة، وذلك بسبب الغلبة الإيديولوجية التي تقوم على تفسير بني المجتمع من حيث هي عناصر مقومة للمسرح، وكثيراً ما يرتبط الخطاب المسرحي بنوع من البنية الاجتماعية أو الظاهرة الاجتماعية.

إن الإبداع الدرامي يحتاج إلى تجربة اجتماعية، ولكن ليس بالضرورة أن يسخر المسرح ويعلن عن إيديولوجية، فالتجربة الاجتماعية ضرورية لكل مبدع. ولكن ليس بالضرورة أن يدعو المبدع إلى نشوء البنية الاجتماعية وصياغتها أو الدعوى لها أو بنى موقفها الإيديولوجي.

إن التجربة الاجتماعية قد تعلن عن خطاب معين للمسرح يمكن أن يقرأ بكل سطحية وبساطة، ولكن الإبداع لا يمكن أن يتوقف. أما عن التحليل السريع

الإسقاط لأن قراءة التجربة ليست أبدا قراءة بسيطة إنما تستلزم مقدرة في التأثر على الواقع. إن للحياة معنى، والتفريط بهذه الفكرة معناه نسف كل الإبداع الفني والأدبي. ولأن للحياة معنى، فإن هذا يعني أن يكون للمسرح معنى مثله مثل مكونات الحياة الأخرى، وذلك لأن معنى المسرح ينتج من خلال عناصر ومكونات المسرح والقائمين عليه. إن معنى الحياة ينتجها البشر بشكل عام وبأساليب مختلفة لغايات متعددة، لهذا يجب أن يكون معنى المسرح موازيا لمعنى الحياة، الذي يتمثل في حب البقاء والتطور. لهذا، يجب أن يكون ما يقدم على المسرح متصفاً بالهبة والألفة والفرح.

إن إنتاج المعنى في المسرح غنى جدياً فهو مجموعة العلامات التي تشكل نظام العرض المسرحي وتعتمد على جدلية إيهام المعنى وتلقيه بين المؤدي والمشاهد. لهذا، نجد أن علم الدلالة في المسرح يجب أن يبنى بضروب الدلالة ونتائج أفعاله الاتصالية، وعليه أن يفرض النموذج الذي يلامس كليهما؛ بحيث يصبح من الممكن أن يتحول المرسل إلى مطلق والمُتلقي إلى مرسل، لأن الاتصال هو نقل إشارة من مصدرها إلى متصدها، وتعتمد على مصدر الاتصال (فكرة أو نبضة في ذهن المبدع) بواسطة: الشفرة - المرسل (الممثل) إلى العرض (الذي يشترك في تفسيره وتحليله كل من الممثل والمشاهد) إذا كانت علامات العرض اتفاقية تضمينية، رمزية، تصل إلى المُتلقي (الذي يحيل العلامات إلى أشياء محسوسة ومدركة استناداً إلى المعرفة الثقافية والمعيشة الحياتية والقدرة على التخيل التي تحقق الاستجابة)، وهذه هي عملية التفكير والتأويل والفهم والإدراك المعتمدة في النقل على:

أ - الآخرين عبر الصدى وما يحمله العرض من معنى.

ب - الممارسة (خلال اختبار التجربة المقدمة من التجربة المكتسبة أو المعيشة) أو القدرة على استحضار وتخيل التجربة أو تماثل التجربة، أي فصل الممارسة والتصنيف التي يقوم المشاهد بها من

لا يتكامل إلا مع إدراك تجربة الإنسان نفسها (المبدع والمشاهد) في الزمان والمكان. وقد يؤثر الواحد على الآخر؛ ليس عبر حقب زمنية مختلفة أو تغييرات اجتماعية مهمة أو مراحل تطور الوعي، إنما ضمن قدرة الخطاب المسرحي على عكس التناقضات؛ لأن الخطاب المسرحي هو عبارة عن الانفجارات العقلية التي تحدث ضمن سياق العرض المسرحي، فهو ومضات من الفهم الفني تنجم عن الاستيعاب العميق للبنية الدرامية الأساسية (المفردة الدرامية) التي تحقق روحية الفن.

إن فن المسرح هو فن الملاحظة والتركيز، ودونهما لا يمكن للممثل أو للفنان المقدرة على اختزان التجربة أو تمثل التجربة، والملاحظة هي المعين للممثل في إغناء خياله ومخيّلته. والذاكرة الانفعالية هي التي يختزن فيها الممثل كل تجاربه المعيشة أو المكتسبة، التي هي حصيلة إبداعه في الملاحظة والتركيز، ومن ثم التحليل، ومعرفة البنى التي ستؤسس الشكل في الذاكرة المرتبط بمعنى محدد قد يحيله الممثل في ذاكرته إلى عدد هائل من المعاني في حالة قيامه بالربط والتصنيف، والسميولوجيا؛ أي علم الدلالة، يعطى مجالا واسعا للممثل - وللنقد بشكل عام - من حيث قدرة البحث عن أدق التفاصيل. فكلما ركز الممثل في الدوائر الصغرى ثم الأصغر، وصل إلى حقائق تساعد على التحليل والتفسير؛ فالإنسان الذي يبحث عن المعنى والدلالات (أي الظواهر الكيفية المكونة في الحياة والطبيعة) عليه أن يسبر كل واقعة يلاحظها، خصوصاً تلك التي تتعلق بالإنسان.

إن الذين يحملون في المسرح بهدف إنتاج معنى وتقديم خطاب مسرحي، يقع على عاتقهم بالدرجة الأولى دراسة البهية في كل مراحلها وما أنتجه. إن إنتاج البهية والمجتمع الذي تعيش في داخله الشخصية، ودراسة البهية والمجتمع الذي ستقوم فيه الشخصية، يجب أن يتما بهدف الوصول إلى القاسم المشترك الأعظم لما تتكون منه البهية المنقول عنها الحدث، أي البهية التي ستقدم الحدث، وهنا يجب أن يكتشف المسرحي أساليب

بالممثل الفاعل والمثلى. إن معطيات العرض لا تكفى وحدها إذا لم تكن قادرة على خلق عرض مواز وفعل مواز عند المشاهد؛ لأن المشاهد فى المسرحية بعيد قراءة وتركيب العرض بالمعطيات ذاتها التى يحاول الممثل أن يدع من خلالها.

إن العرض المسرحى لا يمكن أن يكتمل إلا عند الانتهاء من مشاهدته، أو قد يكتمل العرض عندما يشاهد المشاهد فى ذاته أو من خلال الحياة ووقائعها. يمشى العرض المسرحى مع المشاهد ويكتمل فى الحياة، من خلال قراءة هذه الحياة؛ حيث يقدم لنا خبرة حياتية بشكل جمالى، لأن العرض بدوره يقوم على قراءة الحياة ذاتها. كما يقوم العرض معتمدا على خلفية الكاتب والمخرج والممثل، وعلى خلفيات العاملين فى عناصر المسرح الأخرى، وعلى خلفية المشاهد الذى بعيد تحليل جميع بنى العرض وإذا انتهت فى داخل معرفته المسبقة، وتجربته وخبرته التى هى فى الوقت نفسه حياته وتاريخه وطقوسه وعاداته وثقافته.

إن المسرح هو إنتاج الحياة وفى الوقت نفسه نتاج للحياة. فالذى يقدم على المسرح حياة قائمة بذاتها تعتمد على الحياة الكلية للفرد داخل المجتمع. لذا، يجب أن يحمل العرض المسرحى جوهر الإنسان فى حركته وصراعه وتشابكه. ولا يكفى العرض المسرحى بأداء الصراعات والتوترات فى داخل الوجود البشرى من دون أن يؤثر فيها. إن بعض العروض يحاول أن يعطى صورا لبعض القناعات، ويقدم صورا عن الدمار الإنسانى والكارثة، ولكن دون أن يقول شيئا. إن الفموس المسرحى قد يكون مطلوبا فى تحريك المشاهد ودفعه لكى يلعب دور المبدع أو الفنان الخالق للعرض، ولكن ليس شرطاً أو هدفاً أن يحول العرض المسرحى أى موضوع فنى جمالى إلى غموض مبهم. إن الخطاب المسرحى لا يمكن أن يتواصل من خلال عروض مسرحية تقطع الصلة بين العرض المسرحى والوجود الإنسانى، وما

خلال الفعل أو نقيض الفعل أو نتيجة الفعل فى فعل لاحق بقرره هو استناداً إلى واقعه وحياته (كبير إيلام، ١٩٩٢، ص ٥٧).

حالة العرض المسرحى بالواقع الاجتماعى

إن العرض المسرحى هو مجموعة من القناعات الضرورية، أى أنه نوع من الاتفاقات الموقعة بين الممثل والمشاهد كى يتصل الأول بالثانى وبالعكس، بهدف إنعاش الإحساس بالحياة، وجوهره يكمن فى النشاط الإنسانى المتمثل بالفعل وشكله، أى فعل العرض الذى يحقق حصول عملية الاتصال بهدف أن يتعلم المشاهد أو يتعرف قناعاته. وللعرض المسرحى لغة تقوم على أساس نظام دلالى يعرف بنظام العلامات (الإشارات) المرئية والسمعية، تستخدم فى داخله لغات عدة لنقل الأفكار بين المتكلمين من أجل تحقيق الشرط الاجتماعى الإنسانى فى التواصل؛ فهو عبارة عن مجموعة علامات تعبر عن أفكار ومعانى وأحاسيس وعواطف ومشاعر ضمن الحياة الاجتماعية المعروضة فى الزمان والمكان للحياة المشتركة للبشر. وترتبط حياة هذه العلامات بمعنى الحياة الاجتماعية والفعل الإنسانى، وتعمل على تقديم خطاب مسرحى، لأن العرض المسرحى لا يقدم واقعا قائما، إنما يجعل لهذا الواقع حركة وجود، بهدف الفهم والمعرفة والإدراك.

إن العرض المسرحى لا يمكن أن يقدم خطابا مسرحيا إذا لم يعتمد على الواقع والمجتمع والظروف الاجتماعية والتاريخية التى تسهم فى إخراجها، كما أن العرض المسرحى الذى يسعى إلى إلغاء الواقع والحياة الاجتماعية لا يمكن له أن يجد صدى أو قدرة على صياغة التأويل الذى هو جزء مهم من عناصر الخطاب المسرحى.

إن العرض المسرحى قد يقوم على آلية ونظام وأسلوب وطريقة ومنهج، ولكن لا يمكن أن تكون هى بذاتها حقيقة العرض إذا لم نهتم بالكونات والعناصر،

على نصوص مؤسسة في الذاكرة، معروفة مسبقاً عند المشاهد، محاولاً وضع استنباط جديد لروحيتها أو الارتكاز عليها. إن المشاهد الذي يحضر إلى العرض المسرحي الذي يعتمد مثلاً على نص (هاملت) أو (لير) أو (مكبث) من حيث هي نصوص مؤسسة في ذاكرة المثقف على الأقل ومعروفة - المشاهد عندما يحضر هذا العرض في خياله صورة خاصة به منبثقة من قراءته ومخيلته إلى جانب قدرته على تخيل النص استناداً إلى قراءة للواقع المستند أي ما يمكن أن تخيله هذه النصوص إلى الواقع، يأتي المشاهد وهو محمل بعرض مسرحي متكامل، أو لنقل يحمل تفسيراً للواقع على ضوء المسرحية أو تفسيراً للمسرحية استناداً إلى الواقع المعيش، وإذا به يصطدم بشكل قائم بذاته يعتمد على تداعيات النص في مخيلة المخرج، حيث نجد هذا الشكل قد تحول إلى معطيات، ليصبح خيالاً أكثر فاعلية وتناجاً لحساس المفسر أكثر من أي شيء قائم في العرض المسرحي ذاته؛ أي أن المفسر للعرض هو الذي يلعب الدور الرئيسي في إعادته لبنية العرض وليس على أساس ما هو مقدم، إنما على أساس الرصيد الذي يحمله المشاهد/ المفسر ليس للعرض فقط إنما للواقع مضافاً إليه قدرته التخيلية الأولى عن النص. وقد تكون هذه العروض مقبولة وتحتل التفسير من قبل المشاهد، ليس لأن العرض المسرحي يملك خطابه الفني إنما لأن المشاهد هو الذي يملك الخطاب، أما بالنسبة إلى المشاهد الذي يأتي وهو يحمل حسه الطبيعي فقط، ولا يملك خلفية حول النص أو العرض، ولم يتم بعملية تفسير أولية ذاتية معتمدة على التخيل المسبق لما هو مقدم، فإنه سوف يقع في ارتباك تفسير المعاني وأغراض العرض. إن التفاعل الجدلي بين المشاهد والعرض هو ما يطمح إليه الخطاب المسرحي، ولكن عندما يقدم العرض المسرحي معنى قائماً بذاته بعيد ارتكازه على الضموض وما هو غير قابل للتأويل. إن مخيلة المشاهد قد تكون هي زمان ومكان العرض، ولكن البواعث والمحفزات للعرض يجب أن تكون

يمكن أن يصنع العرض المسرحي من قيم الإيمان أو الثقة. إن الإقناع بأن كل ما يقدم يعكس علاقة الإنسان بالوجود الإنساني هو الذي يؤكد وجود الخطاب المسرحي بكل معطياته، وغلبة هذه العلاقات هي سقوط في الوهم من خلال قناة أخرى تفقد الخطاب المسرحي قدرته على إثارة التفكير والمتعة وتسهم في تطوير الجانب الروحي عند المشاهد. إن بعض الأعمال التي تدعى الطليمية أو التجديد قد يسقط فيما يعتمد عليه المسرح الكوميدي من المفارقة اللغوية أو المفارقة في الأداء. إن المفارقات والتضاد الشكلي قد يقودان إلى حالة الضحك، ولكن ذلك لا يعطي أي قدر من المعرفة أو الحقيقة المراد تقديمها أو الإحاطة بها في خطاب العرض. أما إذا ارتبطت المفارقة والتناقض والتضاد مع فعل الوجود في داخل حركة المجتمع وارتباطه بالخطاب المسرحي، فسوف يتحول الموقف إلى فكرة، ويمكن أن تؤسس معنى لاحقاً أو معنى يمكن إنجازه فيما بعد العرض.

إن العرض المسرحي لا يقدم دلالات لإثارة الخيلة والانفعال بعيداً عن تواصل العرض، بهدف إيصال خطابه، إنما يجب على العرض المسرحي أن يربط الخيلة بالواقع وبالتفكير. إن الخيلة غير كافية لإعطاء فرصة التخيل للإنسان بقدر ما يمكنها أن تستغفر الذاكرة الانفعالية وتربطها بالواقع، بهدف إثراء العرض وامتثال الخطاب المسرحي على أساس علاقة العقل بالخيلة وعلاقته بكل أشكال الواقع المؤسس والمعيش في الذاكرة من خلال ما خزنه من عادات وتقاليد أو دلالات سلوكية ونفسية واجتماعية، إن الإيماء الاجتماعية التي حاول برخت تأكيدها من خلال المثل، ما هي إلا شكل من أشكال الدلالات التي تعمل على إثارة الذاكرة والخيلة في آن، من أجل إيصال الخطاب المسرحي. إن العرض الذي يسمى لكى يكون الضموض أو يكون انعكاساً لهلوسة ذاتية مطلقة، هو عرض لا يحمل وحدة العرض، ويسعى إلى خطاب المسرح الحديث، حتى وإن اعتمد

الزمان والمكان المحددين، التي يتم فيها عملية التلقى والمشاركة التي تعتمد بالدرجة الأولى على الممثل والمشاهد، وتتيح للحضور القدرة على التعليق على ما يشبه الممارسة الاجتماعية.

٢ - إنتاج الممثل وعمله على تكوين الشخصية الدرامية التي هي نتاج للممثل ذاته، لشخصيته الحية وشخصية الدور، حيث يكون الممثل منتجاً للشخصية الدرامية التي ينتهي وجودها المادي بانتهاء العرض المسرحي وانتهاء تأثير الفعل في داخل العرض.

٣ - التحولية: وهي القدرة التي يتميز بها العرض المسرحي من حيث تحويل دلالة جميع الأشياء التي تفقد خواصها لكي تدخل في خاصية العرض وإنتاج المعنى فيه (أي مسرحية الأشياء) أو حالة التمسرح.

٤ - التزامنية: وهي عملية الإدراك والاستيعاب، أي إدراك أكثر من شيء في وقت واحد، والقيام بأكثر من فعل في زمن واحد.

٥ - التركيبية: وهي القدرة على تركيب بنى فنية تحافظ على مصدريتها وخصوصيتها، مثل الموسيقى، ولكنها تدخل ضمن تركيب العرض المسرحي (أي مسرحيتها).

٦ - التكاملية: وهي بناء وحدة العرض المسرحي المتكامل الذي يفقد في الجزء خواصه، ولكنه يبقى يشترك في الكل، ويحافظ على وحدته، ويدركه المشاهد كشبكة من المعاني، كمعنى إيحائي.

٧ - التتالي والتعاقب الذي يعتمد على الدال والمدلول، أي مبدأ الاستمرار. إن العرض المسرحي لا يرتقي إلى فن إلا إذا امتلك خطابه؛ فالعرض المسرحي هو نظام للبنية الدرامية التي تقدم لنا خطاباً مسرحياً يمثل قوة إدراكية تسيطر على الأفكار، الأحداث، الأفعال، والسلوك الواقع تحت الاختبار، من خلال لحظة العرض وخطابه. إن معرفة عنصر أو مفردة من

من الشراء والعمق بما يسمح للمشاهد بالتفسير. ولا يكتفى الخطاب المسرحي بتفسير التفسير بعيداً عن جوهر العرض الذي يقدم جوهر الإنسان في بنية العرض.

إن لغة العرض المسرحي يجب أن تبنى على أساس نظام من العلامات تحمل في كينونتها لغة الخطاب المسرحي. إن العرض المسرحي الذي يقدم أشكالاً محاولاً شحن الانفعالات في المتلقي من نظام إنتاج المعنى، معتمداً على بصيرة المشاهد، قد يفقد لغة الخطاب المسرحي حتى وإن استثمر كل ما هو ترمز على الطبيعة أو التقليدي في العرض. إن المعنى في المسرح يمكن أن ينتج فقط استناداً إلى القواعد الأساسية المنظمة للعرض أو النص؛ لأن النظم الثقافية يمكن أن تدرس من وجهة نظر تزامنية، ما دام المسرح والفن يمكن أن يطوروا علم الإشارة بل حتى الإشارة في الحياة.

إن العرض المسرحي انعكاسات لعلاقات قائمة في الواقع ولتطور هذه العلاقات في التاريخ، لأن العرض المسرحي هو الكشف عن حالة اغتراب الإنسان في المجتمع؛ أي كشف شبكة العلاقات المادية أو العلاقات الفكرية الروحية أو العلاقات المادية الفكرية في ميادين الإنتاج المادي وميادين العلاقات السياسية والحقوقية، وكشف العلاقة والصراع بين الفرد والمجتمع، بين الحرية الفردية والاجتماعية، بين المجتمع المدني والمجتمع السياسي؛ حيث إن العرض المسرحي يعرض الحالة الطبيعية والحالة الاجتماعية عبر وسيلة اصطلاحية من أجل عكس الاستلاب وتحذيره، أي تغريب الحالة بواسطة وسائل الفن؛ لأن العرض المسرحي يعرض الصراع بين الحق الفردي والوجود الاجتماعي.

خصائص العرض المسرحي

يمتاز العرض المسرحي بخصائص تحدد استقلالية المسرح وتؤسس فنه:

١ - الحضور المسرحي، ونعني بذلك فعالية المشاهد في

العلامات المصطنعة:

وتم تعيينها كنتيجة لتدخل إنساني اختياري (أى يصنع الإنسان الأشياء لكي يبدل ويشير إلى أغراضه) أى يتدخل فعل المراقب «المعلل» فى إقامة الرابطة بين حامل العلامة والمُدلول. ونرى ذلك بوضوح فى العرض المسرحي الذى يحول العلامات الطبيعية إلى علامات مصطنعة، ويشمل ذلك تحويل الأفعال الإرادية فى الحياة إلى علامات لإرادة، حيث تقوم ظواهر العرض بوظيفة الدال ما دامت علاقتها بما تدل عليه متعمدة. وللعلامة فى العرض المسرحي دوران، الأول، تضمني، أى قدرتها على تضمين كل مظهر فى العرض كى ينتج معنى مغايراً لخصوصية العلامة ذاتها، وذلك من خلال قدرتها وقابليتها على التحول بمعنى استعمال المفردة الدرامية (أى العلامة) فى أكثر من معنى، استناداً إلى قدرتها على الإيهام بأشياء أخرى، أى بعلامات أخرى.

إن العرض المسرحي يجب أن يعمل على تحقيق زمانية ومكانية الخطاب المسرحي، ليس فقط على الأساس المشترك فى زمان ومكان المبدع والمتلقى إنما أيضاً على أساس قدرة المبدع على خلق كينونة للخطاب مثلما هناك كينونة للزمان والمكان. لذا، نرى أن هناك علاقة تجاذبية تقوم بين الخطاب والمتلقى، فالعرض يدل على متلقيه ويعتمد به، والمتلقى يرتبط به ارتباطاً مستندل بغيره على نفسه وبه يتحول، وهذا ما يمكننا أن نطلق عليه حالة التفرغ، بالرغم من أن المتلقى يتلقى الخطاب بوصفه منفعلاً ومشاركاً فى صياغته.

إن العرض المسرحي مرتبط بزمان تقديمه وعصر متلقيه، ولكنه يكون مغزياً ومتجاوزاً لآتيته وزمنه وأسباب تقديم العرض وحدوده، فهو متغير عندما يكون على مثال متلقيه زماناً وحدناً، وهو خالد على مثال مبدعه ومتصل بالتجاذبات، حيث نرى أن بقاءه وفعاليته غير مرتبطتين باللمحة النفعية التى تم إنجاز العرض المسرحي خلالها.

المفردات الدرامية لا تمنحنا سيطرة كاملة على العرض المسرحي إلا إذا اتحدت مع بقية المفردات من خلال عملية التحويل والحضور والتكامل، فالعرض المسرحي ليس علامة مفردة، بل شبكة من وحدات سيميائية مختلفة ومتفاوتة تنتمى إلى الإنسان. وتقوم فعالية العرض المسرحي على قدرته على إثارة خطاب المسرح وإيهامه. إن العرض المسرحي وحدة سيميائية حيث يكون الدال (أى الحامل - شئ أو مجموعة عناصر مادية) ويكون المدلول (الموضوع، الجمال الكامن فى الشعور الجماعي). وتعتمد الوحدات السيميائية فى العرض على التعبير المسرحي، ويعتمد المسرح على إغناء الإشارات والبواحد والمحفزات التى تحمل قهراً رمزاً اجتماعياً.

علامات العرض المسرحي

يعتمد العرض المسرحي على أنواع عدة من

العلامات:

- ١ - علامة مثبتة ومقصودة وتحمل معنى.
- ٢ - علامة عفوية تعود ليس إلى المعنى المنتج بقدر ما تعود إلى خصائص التقديم أو المقدم.
- ٣ - علامة مترابطة (هى العلامة المسرحية التى تم إعدادها لتقوم بنجاح مقام مدلولها المقصود ونقسم إلى قسمين):

أ - علامة قصيدة.

ب - علامة لها صلة بواقع الممثل.

ويمكن أن نصنف أنماط العلامات فى داخل العرض المسرحي على النحو التالى:

العلامات الطبيعية:

تم تعيينها بواسطة قوانين مادية تقتصر معها العلامة بين الدال والمدلول على علاقة الصلة والمدلول مباشرة (السبب - الدافع - النتيجة).

زمن مختلف غير طبيعى مصنع أو (منتج) على المسرح، ومع نسق عرض مسرحى غير متجانس. فالمعنى المنعكس فى العرض المسرحى معتمد على قيمته الأيقونية المثبتة فى الذهن، وعلى قدرته على تفرېب المعنى وتراپطه فى المعانى الناتجة عن الدلالات اللاحقة فى سير تدفق العرض المسرحى. فالحركة المسرحية تأخذ على هذا الأساس أشكالاً مختلفة، فهناك حركات يمكن أن يتركها المشاهد من خلال التماثل والتقارب والتشابه مع ما هو ثابت ومرسوخ وأسطورى فى ذهن المشاهد، وهناك حركات تحاول أن تسهم فى تدفق المعنى عبر تشكيل العرض المسرحى، إلى جانب الحركات التى تعبر عن الحالة النفسية - التى تعيشها هذه الشخصية أو تلك - التى تعبر عن الحالة النفسية للشخصية، أى أن هناك حركات ناتجة عن الحالة النفسية ككل الحالات العصبية والجنون والهستيريا التى تتجسد بنوع من الحركات التى من خلالها يتم تشخيص حالة الشخصية، بالنظر إلى الحركة بصورة كلية على أنها وسيلة مسرحية مصطنعة خلقت ووجدت خصيصاً لغرض خلق ديناميكية المسرح، كما هى وسيلة فنية وليس لها وجود خارج المسرح.

إن التفكير فى خطاب العرض المسرحى هو الذى سيحرر المسرح من دراسة النص على أنه انعكاس لعصر من العصور أو زمن من الأزمنة أو مجتمع من المجتمعات، إنما سيكون النص مائلاً فى حضور دائم يمكن أن يتولد منه عرض مسرحى دائم ما دام الفنان المسرحى متوصلاً إلى لإيجاد لغة خطابه المسرحى المعاصر فى مجال بناء العرض من جديد، استناداً إلى معنى وقصدية دلالة المتولدة فى الأسلوب والأداء. ومن هنا، يمكن لنا القول - مثلما قال برخت - إن لكل قاعدة استثناء، والخروج إلى اللامألوف إزاء للمألوف وتجاوز للاستلاب بالتفرېب والاندماج بالافتناع، تلك هى الطريق التى تحفز على تواصل الخطاب المسرحى.

إن العرض المسرحى معتمد على إغناء الإشارات والبواعث والاهتزازات التى تحمل قيماً مرموزة اجتماعية،

إن العرض المسرحى له زمن قائم بذاته يعزز من استقلاليته، لأنه يعتمد بأسلوبه على صورة لتغيرات لا تنتهى، وبهذا يمكن لنا أن نقول إن العرض المسرحى يمتلك خطاباً إبداعياً لا يمكن دراسته على أنه أسلوب لمصر من العصور، ولغة لزمن من الأزمنة، بل يتجاوز هذه الحدود إلى ما لانهاية، مثلما يجب على العرض المسرحى أن يمتلك الشروط الأساسية لكى يمتلك خطاباً إبداعياً، ومن هذه الشروط المعنى الكامن فى العرض، الذى لا يمكن له أن يظهر ويتحول إلى خطاب دون وجود علاقه متبادلة بين المادة النصية (النص؛ شعراً كان أو نثراً) والمادة الضرورية التشكيلية، بين الشكل الصوري والشكل الحركى وعلاقتهما بالجانب الدلالي، لأن الدلالة لا يمكن أن تكون معنى دون تراثها الحركى؛ حيث يتحول العرض بأكمله، وعمل الممثل بشكل خاص، إلى حالة من تسلسل حركى مترابط مع الدلالة. لهذا، يقوم الإخراج فى بناء العرض التكاملى للخطاب المسرحى على أساس معنى الحركة؛ لأن الإخراج هو تحليل معنى الحركة من خلال الربط المبدع بين الحركة والمعنى بشكل جدلى. وما ينطبق على الحركة ينطبق على الإيماءة والإشارة؛ لأن فهم أية علامة مسرحية مرتبط بالمجموع التراكمى بين الدال والمدلول للحركة ذاتها، لهذا يجب أن يقوم النظام الحركى للعرض على أساس المبدأ المنطقى للتقاهلات الثنائية بين الدال والمدلول، وبين المبدأ المنطقى لتماثل العلامة، وبين المبدأ المنطقى للرمز والإحالة والتعبير، لأن العرض المسرحى هو مجموعة التراكم للعلاقات الثابتة التى تقدم معنى محدداً ضمن زمان ومكان وبيئة العلاقات المتنوعة التى تحتوى على معنى قابل للتأويل والإسقاط. قد تتحول هذه العلاقات الثابتة فى الواقع إلى علامات متنوعة فى العرض المسرحى، عندما تعرض فى سياق غير مألوف أو مفرّب، وتتحول لكى تدخل ضمن العلامات المتنوعة. ربما نرى شخصية أو حركة أو فعلاً أو صورة تنتمى إلى زمان ومكان وبيئة وتعرض فى سياق

بين العلامة وموضوعها، لأن كل شيء يستخدم بوصفه علامة يجب أن يكون شبيهاً لشيء في الواقع. وفي المسرح ما من شيء يمكن أن يكون أيقونة «محضة» أو شاهداً «محضاً» أو رمزاً «محضاً»، لأن المسرح ميدان كامل تتحقق فيه كل هذه الأنواع وتقوم على أساس الاتفاق (من داخل العمل أو من خلال الواقع المعيش)، لهذا نرى أن للأيقونة مراحل وأنواعاً:

أولاً:

كون مبدأ التشابه مطابقاً جداً ومنهياً قطعاً على أساس الاتفاق، مما يسمح للمشاهد بأن يقيم التماثل الضروري بين ما قام وما يقوم.

ثانياً:

الأشياء التي تمثل ذاتها. لهذا نرى أن الأيقونة تقوم على ثلاثة عناصر:

أ - الصورة أو التصوير الإيهامي (أى العرض كأنه صورة مباشرة للعالم الدرامي)

ب - التخطيط، وهو أن يكون الشبه مفترضاً عرض أن يكون ظاهراً.

ج - الاستعارة: وهو أن يكون الشبه بين العلامة والموضوع بنائياً، إيحاءً أو حركة، بهدف إعطاء بدائل تدل على المكان دون التعريف به (مثل ساحة حرب يتم التعرف بها من خلال حركات المعركة)

أ - الشاهد:

علامة ترجع إلى الموضوع الذى تدل عليه حقيقة بفعل كونها متأثرة به حقاً، أى ما يظهر ويدل على خصائص الشيء (حركة - صوت - صورة)؛ مثلاً الماصفة يدل عليها بصوت الريح التى تساعد على الإفادة من الشاهد فى شد انتباه المشاهد.

ونسمح للحضور أن ينتج التعليق على ما يمثل من الممارسة الاجتماعية، لأن المشاهد سوف يدرك العرض بوصفه شبكة من المعانى وليس بوصفه معنى أحادياً، ويقوم بتحويل العلامة التى تهدف إلى الاقتصاد لوسائل الاتصال من أجل إيصال المعنى، ولهذا يمكن لنا أن نأخذ عدداً غير قليل من الدلالات التى نعرف معناها بالتضمنين؛ أى ما تحمله من معان ورموز، إلى جانب الدلالات الحقيقية التى نحاول أن نعكس دلالات مختلفة. والدلالة تعمل بوجهين: تربط حامل المادة (أو الدال) والتصور الذهني (المدلول)، وبما أن فن المسرح فن العلامة، وكل ما يكون على المسرح وفى المسرح علامة، لذا يمكننا أن نحدد وجود:

١ - علامة مثبتة ومقصودة وتحمل معنى.

٢ - علامة عفوية تعود ليس إلى المعنى المنتج بقدر ما تعود إلى خصائص التقديم أو المقدم.

٣ - علامة مترابطة وهى العلامة المسرحية التى تم إعدادها لتقوم مقام مدلولها المقصود:

أ - علامة قصدية.

ب - علامة لها صلة بواقع الممثل الحقيقى.

٤ - الدلالة بالتضمنين وهى التى تخضع لجدلية الدلالة الحقيقية، وتضمن كل مظهر من مظاهر العرض.

٥ - قابلية تحويل العلامة: أى استعمال المفردة الدرامية فى أكثر من معنى، استناداً إلى قدرتها على الإيحاء بأشياء أخرى.

٦ - قابلية التصدير والتركيب الهرمى فى العرض الذى يتم من خلال (التركيز، الإظهار، التخریب) وبناء الأجزاء بهدف شد الانتباه.

٧ - الأيقونة: المبدأ الذى يتحكم بالعلامات الأيقونية هو الشبه، فالأيقونة تمثل موضوعها أساساً بواسطة الشبه القائم بين حامل العلامة ومدلولها (أى شبه

٩ - الرمز:

(شكل لغوى تم إنجازه بالصوت) والثالث

بالجسد.

إن المشاهد، لكى يتوصل إلى الدال المسرحى الصوتى الذى يجمع بين الطاقة الصوتية والأداة المرجعية، يجب أن يتوفر لديه، خصوصاً عندما تكون لغة المسرحية فصيحة - أو لغة الكتابة ذاتها؛

١ - معرفة داخلية؛ بمعنى أن يعرف الفصاحة والعلم بالأساليب والمفردات كما يدركها المشاهد والسامع، وكما يقال أو يلقى الكلام.

٢ - معرفة خارجية؛ الكيفية التى يقال بها الكلام - الإلقاء - أى الوقوف على المعنى عبر وسائل الإلقاء؛ لأن النص المسرحى يفقد داله بمرسله ويبدأ بتكوين دوال جديدة، لأن الحوار فى النص المسرحى يكون صورة على مثال مبدعه وليس على مثال قائله. إن هذه الازدواجية قد تتحدد الممثل فى تجسيد الشخصية على أنها صورة لكائن غير مألوف عبر اللغة الفصيحة وإلى كائن اجتماعى عبر اللغة الهككية، لأن اللغة الهككية تلعب دوراً مهماً فى تحقيق الوجود الاجتماعى؛ حيث نرى أن الممثل يكون فى الأولى كائنه النصى وفى الثانية كائنه الشخصى، أى أن الممثل يتحد واللغة الهككية ويكون أكثر قرباً بتجسيده للدال، لهذا يقوم الممثلون فى العرض المسرحى بتعيين الأشياء التى تشكل هذا الواقع وتكونه، ولكن الواقع فى المسرح يختلف؛ فقد لا يكون الواقع هو الفعل الحياتى لأن اللغة التنفيذية تستطيع أن تبنى العالم وتحيل إليه. هذا يعنى أن اللغة أو الحوار أو الكلام المسرحى يستطيع أن يمنحنا واقعاً متخيلاً، لأن اللغة فى المسرح لا تترط فى المسرح بين اسم وشئ، ولكن بين صورة سمعية ومفهوم ذهنى، وهنا يتساوى الوجود الممكن والوجود العقلى.

إن الخطاب المسرحى يقوم على مكونات لإيصال أساسية؛ إذا أخذنا رأى ياكوبسون حول مكونات الإيصال التى هى مجموع العناصر الداخلة فى عملية الإيصال،

العلاقة بين حامل العلامة (الدال) والمذلول اتفاقية شرطية وغير محللة، أى أن الرمز علامة ترجع إلى الموضوع الذى تدل عليه حقيقته بفعل قانون. وكثيراً ما تشارك الأفكار العامة فى صياغته، وينظر المشاهد إلى أحداثه على أنها تقوم مقام أشياء أخرى غيرها استناداً إلى الاتفاق.

إن العلامة فى المسرح من أجل أن تتكامل تحتاج إلى تعاون فواعل ثلاثة؛ موضوعها، وتمييزها (التعبير هو الفكرة التى تصدر عن العلامة)، ومنجزها أو أى شئ يسمح للمشاهد بتشكيل صورة أو ما شابه ذلك عن الموضوع الممثل.

١٠ - الاستعارة والمجاز:

أى استبدال العلة بالمعلول والسبب بالمسبب، وإما أن تكون استعارة مجاز بالمجازرة أو مجاز الجزء من الكل، لأن العلامة المسرحية كثيراً ما تكون مجازية؛ لأنها تأخذ الجزء وتعبّر به عن الكل.

١١ - الإهانة:

أى عرض الأشياء أمام الجمهور بالإيضاح أو بالتحريف بالمثل بدل الوصف والشرح.

إن للمسرح علاقة فريدة بين داله ومذلوله؛ إذ نجد فى العرض المسرحى أن المرسل يتغير ويكون أكثر من فرداً؛ حيث نرى أن الدال فى النص يكون على مثال مرسله، ومرجعية المذلول فى العرض على مثال متلقيه، كما أن العرض المسرحى هو فى الوقت نفسه دال ومذلول خالق لزمانه ومكانه الخاص، ومؤثر فى زمن المتلقى ومكانه. ويمكن تقسيم ذلك بالشكل التالى:

أ - المرسل ومرجعية الدال.

ب - المتلقى ومرجعية المذلول.

ج - العرض المسرحى - الزمن - المكان. وللعرض ثلاثة مراجع: الأول باللغة والثانى باللسان

التي يمكن أن نقسمها بالمسرح بالشكل التالي: (مرسل، رسالة، مطلق).

إن مفهوم المرسل في المسرح يمكن لنا دراسته من خلال مجموعة المبدعين والفنانين في العرض المسرحي، الذين يقومون بالمرح، لأن المخرج في المسرح هو الذي يعمل على إيصال رسالة العرض ويقوم عمله على عناصر مهمة هي: النص، المؤلف، الممثل والمصممين، والمدرسين. أما الرسالة (العرض المسرحي) فهي تقوم على مجموعة بني يمكن أن نقسمها بالشكل التالي: (الفضاء وما يشمله من ديكور وملحقات وأثاث وإضاءة وموسيقى وخطة إخراجية، أي البنى التي يقوم عليها العرض المسرحي، وهي:

البنية الجزيئية:

تعني كل ما يشتمل على (الأدب، النص، الموسيقى، الرسم، التمثيل - عناصر بصرية وسمعية - والجمهور).
البنية الكلية:

تعني كل ما يشتمل على مفهوم (الوحدة الفنية) التي هي أجزاء إدراكية غير مادية مثل:

أ - الفعل الدرامي.

ب - الشخصية الدرامية.

ج - الحبكة الدرامية.

د - المكان الدرامي.

إن البنية المسرحية هي بني إدراكية ومادية، والأجزاء الإدراكية منها يمكن تحليلها وتفسيرها، أما الأجزاء المادية - الجمهور، الممثل، النص، الفضاء - العناصر البصرية والسمعية، فيمكن الإحساس بها وإدراكها، وكذلك يمكن تحليلها وتفسيرها. فالبنية تعني - الحقائق - الافتراضات الفلسفية، لأن البنية الكلية في عمل واحد تكون أكثر من خلاصة ميكانيكية لمحتويات أجزائها، ما دامت تساعد على ظهور صفات جديدة.

إن مفهوم البنية يتصل بالحالة التي تنتظم فيها عناصر أي شيء بوصفه «كلاماً»، فالبنية ليست ناتج عناصرها الجزئية فقط (هذا فهم جامد للبنية) بل هي العلاقة بين الأجزاء المنفردة أيضاً. والبنية لها عناصر جزئية ولها وصف، ولها عناصر من المادة ولها عناصر غير مادية يستدل عليها، ولها عناصر جزئية، وعناصر كنهية ثابتة، وعناصر تبعية، وعناصر مهمة، كما أن لها نسقاً خاصاً ينظم عناصرها. والبنية وظيفة وسباق، الوظيفة تعني وظيفة الجزء بالنسبة إلى الجزء الآخر أو إلى الكل أو إلى السياق أو إلى القرائن. ووظيفة البنية تنقسم قسمين:

أ - وظيفة جمالية.

ب - وظيفة اتصالية.

إن للبنية أشكالاً تتسع فيها دائرة البنية كي تشمل البنية الأكبر (كالبنية الاجتماعية). والبنية في العمل الفني تتصل بالبنية الأوسع (مثل البنية الاجتماعية) بواسطة الدلالة أو الإيماءة الدلالية (الوحدة الإدراكية للتركيب الدلالي)، كما أنها تخضع للسياق السياسي والاجتماعي.

فعالية المشاهدة المسرحية

والواقع الاجتماعي

تعرف المشاهدة المسرحية على أنها دمج وعينا بمجرى العرض المسرحي، وتقوم على أساس التفاعل بين ما هو ملفوظ ومتحرك ومسموع وما هو متخيل أو ساكن في الذاكرة من تجربة معيشة أو مكتسبة، متحركة في النموذج الداخلي للمشاهد الذي يحترق على صورة حركته الظاهرة الواقعة المدركة والمهسوسة، حيث المعنى أو القصد المتولد من خلال الفكرة المستقاة لمكونات العرض المسرحي، التي يمكن أن نطلق عليها فعالية الخطاب المسرحي. والمعنى أو القصد هنا لا معنى أو قصد الأجزاء في العرض أو الجزء الأكثر أهمية، مثل

النص أو بناء المشهد المسرحى، أو إعادة ربط المعنى والقصد بالشخصية المسرحية أو شخصية الممثل أو المؤلف أو بالهزج، بل بقصد ومعنى الخطاب المسرحى وتأثيره وما يحدثه من فعل وجدانى وحسى وكىانى، يكون الأساس فى بناء المعارف والمدرجات الحسية وتأسيس معنى جديد للظاهرة لدى المشاهد أى بتأسيس قصديته، لهذا نفترض:

١ - أن يكون الوعى دائماً وعى شئ ما.

٢ - وأن تكون أفضل طريقة تصور بها الوعى (الفعل الذى به يقصد أو يعنى أو يتخيل أو يتصور) الفاعل (أى المشاهد) موضوعاً بمعى، وبذلك يدخل بالموضوع ذاته فى الحيز المعروف فى شكل تصور بدهى أو صورة ذهنية (وليم راى، ١٩٨٧، ص ١٧).

فكل حالة من الوعى أو اكتشاف المعنى والقصد، نفترض وجود مشاهد وعرض مسرحى يؤلف كلاهما الآخر، ويظهران فى صيغة الخطاب المسرحى المتكون من فعل المشاهدة وبنيتها والعرض المسرحى بفعله وبنيته، حيث نجد أن المشاهد هو الذى يحدد أهمية الخطاب المسرحى ودلالته.

إن العرض المسرحى الذى يبنى خطاباً مسرحياً يجب أن يعتمد على فعل من أفعال الوعى وبنيته، كى يحقق تواصلاً بين وعى المشاهد وموضوع وقصد ومعنى «المحاكاة» أو «التماثلية» المقدمة على المسرح، فالواقع المعروض قد يحمل موضوعاً واحداً أو معنى واحداً أو قصداً واحداً لكل مشاهد على حدة، لتحقيق إجماع قصدى لدى الجميع مبنى على موضوعية العرض، أو قد يكشف فى الخطاب المسرحى عدداً هائلاً من القصدية التى تعمل على تراكم فى المعرفة وتفجير القدرة على التأويل والتفسير بهدف الوصول إلى الغاية نفسها أو الوصول إلى قراءة جديدة للعرض، حيث يحدث أن يقرأ المشاهد الموضوع الموجود فى داخله من خلال رموز

العرض وشفراته وبواعثه، وذلك عندما يحمل الخطاب المسرحى معنى يفيض عن حدود القصدية المباشرة، وعندما يتمتع العمل المسرحى عن أن يعطى نفسه بكل بساطة وسطحية، حيث نلاحظ أنه كلما استفز العرض المسرحى مشاهده من خلال الخطاب المسرحى زاد إمكان التأويل لقصدية العمل الفنى ذاته، لأن الأشكال القائمة فى ذهن الإنسان يستحضرها المشاهد مرة ثانية بهدف الإدراك والمقارنة والحوار، أى إظهار المعنى والقيمة لما يرى ويسمع. لأن الإنسان يبحث دائماً فى العمل الفنى عن شئ ما انتقده فى حياته، وهذا ما يبرر مثلاً نجاح معنى أو مغنية ريفية تعمل على أداء الأغاني المرتبطة بالبيئة والطبيعة والانتماء الاجتماعى المتوارث فى الريف، وتحاول أن تعمل على إعادتها وصياغتها من جديد وتسويقها إلى مجتمع المدينة الذى هو خليط أجيال من المهاجرين المرتحلين من الريف والجبل إلى المدينة، إن هذه الأجيال التى فقدت الأشياء الكثيرة من حياتها مع الطبيعة والعمل والغناء والتقاليد، وحتى العلاقة الإنسانية وما تتصف به من حب ومسودة وتضامن وعطف. ولاعتقاد ابن المدينة أنه لا يستطيع استرداد ما فقده منها، فإنه يقوم بتعويضها فى الأغنية الشعبية فى اللحن والكلمات وحتى الأداء والزى والتعبير والطقوس المنقولة إليه من خلال إعادة إبداعها، كأن زمن الرحلة لم يفقد من الأشياء شيئاً على الإطلاق، لهذا نجد أن للعملية جوانب عدة إيجابية إذ استطاعت أن ترتقى بالخطاب الفنى إلى مرحلة معرفية متقدمة، وإلا ستكون تعويضاً سلبياً يقود إلى تدنى الجانب الثقافى والحضارى فى المدينة، ويبقى الذوق فى حدود وهم إعادة التوازن فيتنى أسلوب الإبداع وصياغته، وبهذا تفقد المدينة جزءاً من حضارتها على حساب توسع انتشار المعرفة المتدنية لحالة الريف. واستناداً إلى هذا التعبير يجب على الفنان أن يعمل على استثمار هذا الجانب فى إغناء العمل الإبداعى بنظام معرفى منتم فى أصوله ومتقدم فى خطابه.

المصادر والمراجع

المجلات

- ١ - بيتر بوكاتيف، السيمياء في المسرح الشعبي ترجمة أمير كزوي، «الأدب الأجنبية» - تصدر عن اتحاد الكتاب العرب - دمشق - سوريا العدد ٤٥ السنة الثانية عفره ١٩٨٥ ص ٥٤.
- ٢ - د. س. ز. سيبانوف ما السيمائية - ترجمة قاسم المقداد - «المعرفة» ، السنة ٢٠ ، العدد ٢٣٥ ، ١٩٨١ .
- ٣ - هنري كروسي أطروحة في المسرح العراقي القديم - مجلة «الأفلام» ، وزارة الإعلام ، بغداد ، العراق ، السنة ١٩٧٩ ، ص ٣.
- ٤ - كارل غوسلاف ، يوخ ، السيمائية الفلسفية الصوفية ، ومزية الفحول - ترجمة نهاد عياط ، «كتابات معاصرة» ، العدد ١٢ - المجلد الثالث عام ١٩٩١ ، بيروت ، لبنان .
- ٥ - الخطاب الإيديولوجي العربي (مجموعة دراسات مجلة «الوحدة» العدد ٧٥ ، السنة ١٩٩٠ .
- ٦ - جندريك غوسلاف هونري ، ديناميكية الإشارة في المسرح ترجمة أمير كزوي - مجلة «الأدب الأجنبية» ، العدد ٥٠ - السنة ١٤ - ١٩٨٧ ص ١١ .
- ٧ - جان بياجيه ، الخصائص والأسس «المعرفة» ، علوم الإنسان ، مجلة «الفكر العربي» ، العدد السادس ، السنة الأولى ١٩٧٨ ، طرابلس ، ليبيا .
- ٨ - فرانثيك دياك ، البنية في المسرح - مساهمة مفروسة براغ - ترجمة سامي عبد الحميد ، «مجلة الأدب الأجنبية» ، بغداد ، العراق .
- ٩ - باريس بافيز ، سيميولوجيا المسرح ، ترجمة أحمد عبدالفتاح ، مجلة «القاهرة» العدد ٩٥ ، ١٩٨٩ ، ص ٥٨ .
- ١٠ - هنري والد ، مقابلات سيميوطيقية بين المسرح والسينما ، ترجمة عبدالحق داود ، مجلة «القاهرة» ، العدد ٩٥ ، ١٩٨٩ ، ص ٣٤ .
- ١١ - رينه ويليك ، النظرية الأدبية والاسطيقا ، عن مدرسة براغ ترجمة محمد عصفور ، مجلة «الأدب الأجنبية» ، بغداد ، العراق .
- ١٢ - روبرت شولز ، النص والعالم والناقد - ترجمة - لغري صالح .
- ١٣ - تادوز ، كافران ، العلامة في المسرح ترجمة عاري إلياس ، مجلة «الحياة المسرحية» ، العدد ٣٤ - ٣٥ ، ص ٣٠ .
- ١٤ - «العلامات في المسرح» ، ترجمة حنان لصاب حسن ، مجلة «الحياة المسرحية» العدد ٣٤ - ٣٥ ، ص ٤٩ .

الكتب

- ١ - رومان باكسون ، أفكار وآراء حول اللسانيات والأدب ، دار الشؤون الثقافية بغداد ، العراق ، ١٩٩٠ .
- ٢ - جان دولفينو ، سيميولوجية المسرح ، ترجمة حافظ الجمالي ج ١ + ج ٢ ، دمشق ١٩٧٦ .
- ٣ - صلاح فضل ، بلاغة الخطاب وعلم النص ، «علم المعرفة» ، عدد ١٦٤ ، الكويت ، ١٩٩٢ .
- ٤ - فالح عبدالجبار ، المقدمات الكلاسيكية لمفهوم الاغتراب ، نيقوسيا ، قبرص ، ١٩٩١ .
- ٥ - مندر حياشي ، مقالات في الأسلوبية ، منشورات اتحاد الكتاب العرب ، دمشق ، ١٩٩٠ .
- ٦ - بول هير نادي ، ما هو النقد ، ترجمة سلاله حجارى ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٩ .
- ٧ - كريستوفر نيروس ، الطقوسية (النظرية والطبيق) ، ترجمة رعد عبدالجليل جواد ، «دار الحوار» اللاذقية ، سوريا ١٩٩٢ .
- ٨ - لرنست ليفر ، الاغترابية والفن ، ترجمة أسعد حليم ، دار الهلال ، العدد ١٨٣ ، القاهرة ١٩٦٦ .
- ٩ - نافسه بيشي ، هوبرت ومايكن ، وبرتولد برشت . النظرية السياسية والممارسة الأدبية - تحرير لير ، ترجمة كامل يوسف حسين ، دار الشؤون الثقافية العامة ، وزارة الثقافة والإعلام ، بغداد ، ١٩٨٦ .
- ١٠ - رولان بارت ، مقالات نقدية في المسرح ، ترجمة سهى بغور ، منشورات المعهد العالي للفنون المسرحية ، دمشق ، ١٩٨٧ .
- ١١ - جبرار جنت ، مدخل جامع النص ، دار الشؤون الثقافية العامة ، بغداد ١٩٨٥ .
- ١٢ - إديث لركو كيرزويل ، عصر البنية من ليفي شعراوس إلى فوكو ترجمة جابر عصفور ، كتاب آفاق عربية ، عدد ١١٠/٩ ، ١٩٨٥ .
- ١٣ - كوند آرثوف ، أصوات وإشارات ، ترجمة إدوار بوضا ، وزارة الإعلام سلسلة الكتب المترجمة ، عدد ٧ ، ١٩٧١ .
- ١٤ - راي ، ولينم ، المعنى الأدبي من الظاهراتية إلى الطقوسية ، ترجمة بوليل يوسف عزيز ، دار المأمون ، بغداد ، ١٩٨٧ .
- ١٥ - امبرلنو باسكير ، البنية والفاربع ، ترجمة مصطفى الشاذلي ، قضايا أدبية ، دار الحضارة ، بيروت ، ١٩٨١ .
- ١٦ - رولان بارت ، النقد البنيوي للحكاية - ترجمة أنطوان أبو زيد ، منشورات هينبات ، بيروت ، باريس .

- ١٧ - زياد جلال مدحعل إلى السيمياء في المسرح ، وزارة الثقافة الأردنية ، عمان ١٩٩٢ .
- ١٨ - كوريلام، سيمياء المسرح والدراما ، ترجمة رليف كرم ، المركز الثقافي العربي ، بيروت ١٩٩٢ .
- ١٩ - بيان جبرو، علم الدلالة ، ترجمة أنطوان أبوزيد ، منشورات هيثمات ، بيروت ، لبنان ١٩٨٦ .
- ٢٠ - رولان بارت، الأسطورة اليوم ، ترجمة حسن المرعي ، الموسوعة الصغيرة، بغداد ، العراق ، ١٩٩٠ - ٣٤٥ .
- ٢٢ - علم الدلالة السلوكي ، ترجمة وتقديم مجيد الماشطة - الموسوعة الصغيرة، بغداد، العراق ، ١٩٧٩ .
- ٢٣ - رولان بارت، مبادئ في علم الأدلة ، ترجمة محمد البكري، دار الحوار، سوريا ، اللاذقية، ١٩٨٧ .
- ٢٤ - بير جبرو، علم الدلالة ، ترجمة منير عباسي ١٩٩٢ .
- ٢٥ - كصفون ميار، دروس في السيميائيات ، توصية المعرفة، دار توبقال للنشر ١٩٨٧ .
- ٢٦ - رولان بارت، دروس السيميولوجيا، ترجمة جيفلسلام بنميد العالي، الدار البيضاء، ١٩٦٨ - ط٢ .

Erika Fischer - Licht Semiotik des Theater B and 1+2+3 Gunter Nar Verlag Tübingen , 1988





الشعر المسرحي وفنون الفرجة الشعبية دراسة في الأوليات

أحمد شمس الدين الحجاجي *

وكان كثير منهم غافلا عن أن شوقي نفسه كان يركز على تجارب سابقة عليه، وعلى تجربة تحيط به لم يكن يود أن يخرج عليها بقدر ما كان يريد أن يضع نفسه في عضمتها. ومن هنا، فقد صبت حركة المسرح الشعري السابقة عليه في أعماله، كما أخذت حركة المسرح الشعري تحاول أن تخرج منه أو عليه؛ فمحاولة التطور والتجديد هي في الوقت نفسه محاولة للثورة على أوليات المسرح الشعري والتخلص من تأثيره أو العودة إليه.

عرفت اللغة العربية المسرح بشكله الغربي عام ١٨٤٧م^(١)، حين أنشأ مارون النقاش مسرحه في مدينة بيروت، وقدم عليه ثلاث مسرحيات، هي (البهيل) و(أبو الحسن المغفل) و(السليط الحسود).

وقد توقف مسرحه سنة ١٨٥٤، إلا أن التمثيل لم يتوقف في العالم العربي؛ فقد كان البداية ولم يكن النهاية، ففي دمشق تكونت سنة ١٨٦٥ فرقة أحمد أبى خليل القباني. وظهرت في القاهرة سنة ١٨٧٠ فرقة يعقوب صنوع التي توقفت بعد موسمين مسرحيين، ثم

هناك إجماع من نقاد الأدب على أن شوقي هو رائد المسرحية الشعرية في الأدب العربي^(٢). وبحاول هذا البحث أن يستكشف رحلة الشعر المسرحي في الأدب العربي قبل شوقي، ليتعرف حقيقة هذه الرهادة، فإنه إذا قصد بها ما يقوله طه حسين من أنه منشئ الشعر التمثيلي في الأدب العربي^(٣) فإن ذلك لا يمثل واقع الشعر المسرحي، أما إذا قصد به أنه الشاعر الذي أكد الشعر في عالم المسرح وأدخل الشعر المسرحي عالم الأدب، فإن ذلك يمثل واقع الدور الذي لعبه شوقي في الشعر المسرحي، وهذا الدور مازال موضوع تساؤل كل الآراء النقدية التي وجهت لمسرح شوقي الشعري. إذا لم تكن رهادة شوقي بهذا المعنى فهيدة في الأدب العربي، فإن كثرة ممن حاولوا تجربة المسرح الشعري بعده كانوا أيضا روادا، حاولوا أن يثروا تجربة المسرح الشعري ويطوروها. غير أنهم جميعا جعلوا من شوقي محور الارتكاز، سواء في اتفاقهم معه أو في اختلافهم عنه.

* أستاذ الأدب، قسم اللغة العربية، كلية الآداب بجامعة القاهرة.

والتميزة؛ تمثيلية تعبر عن طقس احتفالي ديني خاص بمقتل الحسين (رضي الله عنه). تبدأ هذه الاحتفالات في غرة المحرم، وتنتهي في العاشر منه. وهي تمثل حياة الحسين، وكل فعل أو حركة فيه تمثل حدثاً من أحداث مقتله؛ فلا تتم الأفعال والحركات في حفل التميزية بشكل عشوائي، وإنما هي أفعال وحركات مقصودة، فالحفل كله يستعيد لحظة الاستشهاد ويقدمها لجمهور المعتنقين. والمشاركون يمثلون الشخصيات المشتركة في هذه اللحظة؛ فهي طقس يستعيد الماضي ليميش الحاضر، ويمتد به في المستقبل تكراراً لهذه الحادثة التي تعيش في قلب الشيعي وعقله؛ فقد استطاعت جند الظلام أو الشر أن تهزم جند النور أو الخير هزيمة ساحقة ولكنها مؤقتة، فيما يرى هذا الشيعي، وكان على الجموع أن تستعيد هذه الحادثة لتعبر عن تفكيرها في هزيمة الحسين، وتستعيد وقفتها مع النور والخير.

ولقد تطورت هذه الاحتفالات من الأرواد وقصائد الرثاء التي كانت تلقى في كربلاء في ذكرى مقتل الحسين وتحكي قصة استشهاد، وكانت هذه القصائد تسمى «المقاتل». وكان يتبع هذه القصائد أداء تمثيلي رمزي يشارك فيه الجمهور^(٥). وتطور هذا الشكل ليصبح احتفالاً طقسياً أدالياً يرمز إلى عالم الحسين لحظة القتل، ثم خرج منه في نهاية الاحتفال في يوم العاشر من شهر المحرم، يوم عاشوراء، التمثيلية الطقسية التي تسمى بالتميزة، والملاحظ أنه لم ينشر عنها نص باللغة العربية.

وقد نشر رفيق الصبان ترجمة عربية لبعض نصوص التميزية الملحقه بكتاب محمد عزيزة (الإسلام والمسرح)^(٦). وقد يبدو من هذا أن العرب لم يعرفوا تميزية الحسين لعدم وجود نصوص عربية مدونة لها، وليس هذا بصحيح؛ فقد عرفت وأنا في البحرين أن هناك تمثيلية كاملة تشبه ما ورد في نصوص التميزية التي ترجمها محمد عزيزة وقد كان أهل البحرين بعد الاحتفالات

وفدت على مصر فرقة سليم النقاش سنة ١٨٧٦، وهو التاريخ نفسه الذي قدم فيه اليازجي مسرحيته الشعرية (المروءة والوفاء). ومنذ هذا التاريخ لم تتوقف حركة المسرح العربي. وفي سنة ١٨٨٤ وفد على مصر من دمشق أبو خليل القباني ليضيف إلى مسرحها حياة جديدة. وفي سنة ١٨٩١ كون إسكندر فرح لفرقة المسرحية التي شاركه فيها سلامة حجازي. وألف شوقي في أكتوبر سنة ١٨٩٣ وهو في باريس أول مسرحية شعرية له وهي مسرحية (على بك الكبير) وطبعت سنة ١٣١١ هـ (١٨٩٣). وكتب بعدها سنة ١٩٠٧ م مسرحية (البخيلة) وفي سنة ١٩٢٧ م مسرحية (مصرع كليوباترا) التي أكدت دور شوقي في المسرح الشعري الذي دعمه بعد ذلك بكتابه ست مسرحيات أخرى، مما أدى إلى أن يتابع نقاد الأدب العربي مسرح شوقي بالدراسة، ومع أن العقاد حاول أن ينال منه في مسرحيته (قمبيز) في كتابه «قمبيز والريادة لهما في الميزان» كما يقول العقاد^(٧)، فإن رأى العقاد هذا لم يؤثر على رؤية النقاد وجمهور الأدب العربي دور أحمد شوقي في المسرحية الشعرية؛ إذ عدوه رائداً لها. ولن تتم معرفة حدود هذه الريادة إلا بتعرف علاقة المسرح العربي بالشعر، ولا يتم تعرف هذه العلاقة إلا بالعودة إلى فنون التمثيل الأولية التي عرفها العرب، وهي ما يمكن تسميتها بفنون الفرجة العربية، وفنون الفرجة العربية هي التي أسهمت في ميلاد المسرح العربي، الذي استعار من الغرب الشكل وأضاف إليه المضمون والصياغة والإطار، واستمد هذه الإضافات من تراث الفرجة الممتدة جذوره في التاريخ العربي، وفنون الفرجة العربية هي التي أسسها بأوليات المسرح أو المسرح الشعبي، هذه الفنون كانت على اتصال وثيق بفن الشعر ولم تنبت عنه.

وعند النظر إلى الشعر وعلاقته بفنون الفرجة الشعبية في العالم العربي، يمكن تحديد هذه الفنون بخمسة أنواع: التميزية، والمهبطون، والقره قوز، وخیال الظل، ورواية السيرة.

يراد بها لإرضاء الجن القرين. وفي هذا الطقس تتحول المعتقدة في الزار إلى عروس في ليلة جلوتها تقام لها طقوس الزفاف، وتقود حفل الزار «الكوديا» تساعدها جوقة من العازفين والمنشدن، ويعتمد هذا الأداء على الشعر الغنائي وحركة الرقص التي يدخلها المعتقدون في العلاقة بينهم وبين الجن. وحتى الذين يجلسون قاصدين الفرجة، يصبحون جزءاً من هذا الطقس، فالموسيقى قوية وقادرة على أن تحرك الجماعة مهما كان رأيها في الزار، لتدخل الحلبة وتصبح جزءاً من إطار الجماعة في أدائها للاحتفالية، فالزار هو مسرح احتفالي تصبح فيه الجماعة كلاً لا يتجزأ من الطقس الأدائي الشعري.

ولا تخرج تمثيلات المهبطين كثيراً عن دائرة الشعر، وإن كنا لا نعرف عنها إلا ما كتبه إدوارد لين في كتابه (المصريون المحدثون: شمائلهم وعاداتهم في القرن التاسع عشر)^(٧)، وما قدمه عن المهبطين يمثل الفترة التي شاهدتهم فيها في الثلث الأول من القرن التاسع عشر. وقد عرفهم بأنهم:

«يمثلون مضحكون الناس بنكات مضحكة حقيرة. وكثيراً ما يرون أثناء الحفلات السابقة المهددة للزواج والظهور في منازل العظماء، وأحياناً في ميادين القاهرة العامة، حيث يجتمعون حولهم حلقة من المشاهدين، وألبابهم لا تستحق الذكر كثيراً، وهم على الأخص يلهون الجمهور وبالنون ثناءه بفكاهات عامية وأعمال فاحشة، ولا يوجد نساء في فرق المهبطين فيقوم بدورهن رجل أو صبي في لباس امرأة»^(٨).

وهذه الصورة - إذا تركنا حكمه عليهم - تنطبق تمام الانطباق على فرق الجوالين التركية المعروفة باسم Orta Oulu. وقد كان لهذه الفرق الجوالية في تركيا شعبية واسعة بين جميع فئات الشعب وطبقاته، حتى إن

بمقتل الحسين يتجهون إلى إحدى المناطق في البحرين ليشاهدوها، وقد توقفت هذه التعزية في صورتها هذه في السبعينيات من هذا القرن، أي أن توقفها حديث، بينما مازالت تعيش في ذاكرة الكثيرين من أبناء الشيعة. وإذا نظرنا إلى هذه التعزية التمثيلية أو إلى الطقس الاحتفالي العام لمقتل الحسين، فإننا نجد أنه يؤدي في معظمه شعراً غنائياً في رثاء الحسين، وسرداً لواقعة القتل، وقصصاً يروي مقتله، فالشعر هو الأساس الذي يبنى عليه الطقس الديني التمثيلي.

واحتفالية التعزية تمثل وجهاً من أوجه الطقوس الدينية المرتبطة بالشيعة. وهناك وجه آخر للاحتفالية دينية أخرى ترتبط بأهل السنة، ويمثل اسمها اختلافاً جذرياً مع الشيعة، وهي احتفالات المولد. فإذا كان طقس التعزية يرتبط بموت الولي، فالمولد ليس احتفالاً عشوائياً وإنما هو احتفال مرتبط بميلاد الولي، وكل حركة فيه تماثل حدثاً في حياة الولي. ويبدأ الطقس في معظم احتفاليات الولي بحركة الجماعة مع محمل الولي من مقامه أو قبره، وتأخذ طريقها في شوارع القرية أو المدينة، لتدور حولها دورة تماثل حركة الولي في حياته، وتقف جموع الشعب بكل فئاته لتمثال عالم الولي. وفي كل ذلك يأخذ الشعر طريقه للاحتفال، فأناشيد الجماعة والذكر لا تتوقف حتى يعود المحمل إلى المقام، وتكون عودة المحمل نهاية الاحتفال، لتبدأ الجماعة حياتها بعد ذلك وقد شاركت في إرضاء وليها والشعور بأنها مرتبطة بقداسته، وقد تكون آخر كلماتها دعاءً شعبياً.

فحركة المولد هي شعر وحركة تمثل قصاً يعبر عن حكاية الولي، كما أنها قد تسرد شعراً مع هذا التماثل في الحركة، هذا فضلاً عن أن الجماعة كلها تقوم فيها بدور تمثيلي.

وإذا كانت التعزية والمولد يمثلان طقساً دينياً مقدساً بالنسبة إلى الجماعة الشعبية، فإن الزار يمثل طقساً ولكنه غير مقدس. فالتعزية ترتبط بالإمام، والمولد يرتبط بالولي، أما الزار فهو يرتبط بالجن، فهو احتفالية

منهم في مدينة طنطا منافسة على قرض الشعر، فكان النديم يمارض لثمانية منهم، وقد وقفت جموع من الناس تعد بالألوف، والعساكر تدفعهم عن المتناظرين، وقد استمرت المناظرة ثلاث ساعات. وكانت شروط هذه المناظرة أن من تنجح أو بلغ ريقه وسكت بعد فراغ صاحبه عد مغلوباً، وأنهم إن غلبوا النديم حصلوا على ألف قرش، وإن غلبهم النديم ضرب كل واحد من الثمانية عشرين كراباجاً^(١١). هذه المحاور هي الصورة الوحيدة التي وصلتنا عن محاورات الأدبائية، وهي بشكلها هذا تحقق صورة من صور الارتجال التمثيلي؛ مجموعة من المؤدين تقف أمام جمهور مراقب متمتع بما يحدث، لا يمثل طرفاً في الأداء، ولكنه يمثل طرف التلقي في التمثيلية المرتجلة لشعراء مرتجلين للشعر، لاتأخذ بعدها إلا بالشعر ولا تكون لها قيمة لدى المتلقين إلا حين تتم شعراً، وفعلها الوحيد مبنى على رغبة كل فريق في تحقيق الانتصار، وهذا بعيد عن فن الهبطين الذي يقترب إلى حد كبير من فن خيال الظل وإن اختلف معه في الأداء، وهي الممثل.

وخيال الظل مصطلح كان يطلق في الغرب على نوعين من أنواع المسرح الأولي أو الشعبي العربي. فالأول هو «القره قوز» والثاني ما يسمى عندنا بخيال الظل. ويعتمد كلا الفنين في أدائه على العرائس، غير أن «القره قوز» تظهر فيه العرائس أمام الجمهور.

وتمثيليات «القره قوز» هزليات تستثير ضحك الجمهور بما تقدمه من نكات وموضوعات ساخرة من واقعهم، يتخللها الغناء والرقص، مع ملاحظة أن الرقص توقف عن مصاحبة القره قوز الآن، ولكن شاهده في طفولتي؛ تصاحب «القره قوز» راقصة، بالإضافة إلى فرقة موسيقية في مواجهة «القره قوز» تخاطبه ساعة العرض، وتصاحب «القره قوز» الآن فرقة موسيقية تعتمد على الطبلية، تجلس أمام الحاجز الذي يظهر منه «القره قوز»، وتبدأ المحاوره بتحرش رئيس الفرقة الموسيقية بالقره قوز،

السلطان نفسه كانت تلحق به فرقة من هذه الفرق الجواله وهو في ساحة القتال لتسلية بعد لحظات الحرب الحرجة^(٩).

وإذا حاولنا أن نقارن بين «الأورنا أوبنو» والهبطين، وجدنا أن الأولى تمثل المسرح التركي المرتجل، والثانية تمثل المسرح العربي المرتجل، فالصورة التي قدمها لين تؤكد أن ما يقدمه الهبطين هو من نوع المسرح المرتجل، الذي يحفظه الممثل شغافاً، ويقدمه معتمداً فيه على الذاكرة وعلى التغيير في النص بحسب ما تقتضيه المواقف.

وإذا كانت هناك فرقة تخصص لتسليفة الخليفة في الحرب أو السلم، فإن النموذج الذي قدمه «لين» هو عرض لتمثيلية قدمت أمام الباشا أثناء الاحتفال بختان ولد من أولاده، أي أنها كانت فرقة تسلي الباشا ورجالاته.

ولا نستطيع أن نحدد اللغة التي استخدمت في هذا النص؛ فهو بالصورة التي قدم بها تمثيلية هزلية، غير أننا نستطيع أن نحدد دوراً للغناء فيها. فلين يذكر أن هناك خمسة أشخاص من شخوص الرواية يظهرون أولاً في هيئة موسيقيين وراقصين، وبعد قليل من الطبل والزمر والرقص يظهر الناظر وبقية الممثلين، ويتقلب العازفون بعد ذلك إلى ممثلين يقومون بأدوار الفلاحين^(١٠). عالم الهبطين، هنا، أقرب إلى عالم القره قوز يتداخل فيه التمثيل والغناء والنثر والشعر، فالطبل والزمر والرقص لا بد أن يصاحبها الغناء، فالغناء هنا جزء لا يتجزأ من عملية الأداء التمثيلي لمسرح الارتجال العربي.

والغريب أن هذا اللون الشعبي للارتجال لم يحفظ لنا، ولا نعرف متى توقف، ولا كيف توقف. غير أن هناك صورة أقرب إلى المسرح الارتجالي لأعمال الهبطين، وهم جماعة «الأدبائية» التي كانت ترتزق بارتجال الشعر. وقد قامت بين عبد الله النديم وجماعة

فهو يذكر موشحاً على لسان صاحبة الصورة نصف نفسها، في بعض البلاد العربية «بالحكواتي»، وكذلك قارئ السيرة الذي اشتهر في مدن كثيرة. ولقد ذكر لين وجود قراء للسيرة الشعبية، مثل (سيرة الظاهر بيبرس) و(سيف بن ذي يزن) و(ذات الهمة)^(١٥).

وقد توقفت قراءة السيرة على الجمهور، وما بقي بيننا هو معنى السيرة المعترف، وهو بدوره ينقسم من حيث الأداء إلى نوعين من الرواة: نوع يروي السيرة بالنثر المسجوع الممتزج بالشعر، والنوع الثاني يرويها شعراً. ويسمى الجمهور هؤلاء الرواة جميعاً بالشعراء. ويشتهر النوع الأول من الرواة في الوجه البحري في مصر، ويمثلهم الشاعر فتحى سليمان وعلى الوهيدى والسيد حواس. والشاعر هنا يقف أمام جمهوره ممثلاً حين يكون حديثه بالنثر، وحين يدخل الشعر في الأداء يتوقف لينغمه على لسان أبطاله معبراً عن مواقفهم وأحاسيسهم من حب وكره وألم. وهذا الشعر متنوع، فقد يكون موالاً، وقد يكون زجلًا غنائيًا، وقد يكون أخصية من الأغاني الشائعة التي يحور فيها لتلائم اللحظة التي يعيشها أبطاله ساعة انطلاقه بالغناء. وهذا الشعر قد يكون شعراً غنائيًا وقد يكون سرداً وقد يكون قصصاً. أما راوى الوجه القبلى - صعيد مصر - فهو يروي السيرة كاملة شعراً ينشده إنشاداً قد يغنى فيه، ولكن ذلك ليس أساساً في عملية القص. وهو في هذا الإنشاد يقوم بدور تمثيلي يعبر عن المواقف التي يرويها. وشعر السيرة قد يكون مبنيًا على شكل القصيدة، وقد يكون مربعاً أو مخمساً، أو مسجعاً. وقد اختفى المسجع ولم يبق منه إلا مرويّات قديمة، أما الخمس فالروايات التي تروى به كاملة ولكنها أيضاً قديمة، وأما المربع فهو السائد الآن في رواية شعر السيرة، وتبدأ الرواية بمقدمة يجمع بها الشاعر جمهوره من الصلاة على النبي إلى بكاء الدنيا وذمها ثم يدخل في موضوع السيرة.

فيبدو حوار بينهما يصاحبه عزف الفرقة وغناء «القره قوز»، وتتكون هذه الأغاني من مواويل شعبية تشكو الزمان والأيام، أو تمجد الحب، أو تنقد الواقع بشكل ساخر، وقد تحورت الأغاني الشائعة بطريقة هزلية تمتع الجمهور وتثير ضحكهم، فهو فن يختلط فيه النثر بالشعر، كما يختلط فيه الغناء والسرد المؤدى بطريقة تلقائية ساخرة.

ويختلف خيال الظل كثيراً عن «القره قوز» كما يتفق معه في الكثير، فما كان يقدم منذ عهد قريب يلتقى مع «القره قوز» في السخريّة من الواقع واختلاط النثر بغناء الموال والأغنية الشعبية، ويختلف عن «القره قوز» في أنه لا يحوى شخصية واحدة في باباته، ففي كل بابة قصة مرتبطة بظل مختلف في رسمه عن البابة الأخرى. وقد كان حظ «القره قوز» خيراً من حظ خيال الظل، فهو مازال يعيش بينما يعد الثاني في حكم التراث الغائب - وإن وجد عدد قليل يستطيع أن يؤديه - وقد دوت بعض النصوص القديمة مما حفظ لنا صورة من عصر ازدهاره، وأهم هذه النصوص هي بابات ابن دانيال. وشخص هذه البابات من الدمى تتحرك وراء ستارة بيضاء يسلط عليها الضوء فتظهر خيالات ظلها على الستارة، وما يظهر للجمهور هو خيال هذه العرائس التي تتحرك، ومن هنا اتخذ اسمه «خيال الظل». وللشعر دور بارز في نص البابة. وتبدو فيها تجربة الشعر مختلفة إلى حد ما عن الشعر الغنائي العربي، فهنا جمهور يرى حدثاً من خلال الخيال يسمع، وحواراً للشخص، لذا طوع هذا الشعر للأداء التمثيلي، ولم يتوقف عند النوع التقليدي، وإنما نوع فيه بما يساعد على إمتاع جمهور النظارة. وقد دخل في «بابات» الخيال القريض والموشح والدوبيت والمواها والزجل والكان كان والقوما والبلقي والزكاشي^(١٦). وفي بابة (عجيب وغريب)^(١٧) تتعدد الأنواع، ففي البابة تبرز القصائد والخمسات والمربعات^(١٨).

تعلبي:

يا نادر أنت نادر
وهادم بصداقة
أعجبت حقاً فباشر
ما يقتضى برشاقة
أذهب لبسنى سريعاً
وهى شبيهاً يسيراً
نحن سنأتى جميعاً

نادر:

طوعاً فقصرت غصيراً

قد حدد له «نغمة عجم أصوله ستة عشرة. شغل
مطلعه: يا مفرد الحسن صلتى» (ص ٦٥). ولا تخرج
بقية المسرحيات التى قدمها عن ذلك، من تحديد اللحن
الذى يجب أن تؤدى عليه المقطوعات، هذا مع أن هناك
فروفاً بين هذه المسرحية ومسرحيته (أبى الحسن المغفل)
(والسليط الحسود)؛ إذ يقل فيهما دور الشعر، ويتغلب
النثر المسجوع عليه. وقد نشر محمد يوسف نجم هذه
المسرحيات باللاحق الخاصة بالألحان الأصلية التى
وضعها لها مارون النقاش.

وقد تحدد دور الشعر فى هذه المسرحيات بالمحاور
الثلاثة، الغناء والسرد والقص. هذا بالإضافة إلى أن
للمسرحيات الثلاث حكاية هى أساس العرض المسرحى
المقدم للجمهور.

وهناك محاولة شعرية فى المسرح العربى باللهجة
العامية تعد رائدة فى ميدان المسرح الشعرى. وهى محاولة
محمد عثمان جلال، فقد نشر تعبيره لمسرحية مولير
(تروتوف) بعنوان (الشيخ مستلوف) سنة ١٢٩٠هـ /
١٨٧٣م، أى أن هذا النشر سابق لوفود الفرق الشامية
إلى مصر، وهى تجربة - وإن كانت باللغة العامية -

وتعتمد قوة الشاعر الراوى على قدرته على تقمص
حالة البطل، وكيف يجعل جمهوره يعيش هذه الحالة
كأنها مرتبطة به برباط شخصى. وهنا ينتقل من الذاتية
إلى الموضوعية، فتظهر واضحة محاور الشعر الثلاثة:
الغناء والسرد والقص.

ولا يمكن أن نغفل دور هذا الراوى وتأثيره على بنية
المسرح؛ فقد قدم له الممثل والجمهور، كما قدم له
الموضوع، والبنية، والنوع الشعرى، وهو التأثير نفسه
الذى أحدثته ألوان الفرجة الشعبية فى المسرح. ومن هنا،
فقد ظهر هذا التأثير فى المسرح منذ ظهوره فى العالم
العربى، فلم يكن من السهل على فن جديد من فنون
الفرجة أن يتحدى عن تراث عربى من الغناء والسرد
والقص الشعرى بالإضافة إلى الحكاية حتى ولو كان هذا
الفن غريباً فى أصله؛ إذ إنه يعيش فى أرض عربية وعليه
ليعيش أن يلبس الشكل الذى يجعله قريباً إليها، أى إلى
أشكال الفرجة الشعبية العربية. ونحاول هنا أن نخبر بعد
ذلك المسرح العربى ومدى تأثير هذه الأشكال فيه.

من الثابت، حتى الآن، أن أول مسرحية قدمت
على المسرح العربى هى مسرحية (البخيل) لمارون
النقاش^(١٦). ومهما يكن من تشابه بين عنوان المسرحية
وعنوان مسرحية (البخيل) لمولير، فإنه لا علاقة بينهما إلا
فى اتفاق الاسم. وعند النظر إلى هذه المسرحية يتضح
منها أنها يمكن أن تعد مسرحية شعرية، فالنثر فيها
محدود جداً ولا يقارن بدور الشعر فيها، هذا بالإضافة
إلى أنه موقع ويمكن أن يغنى تماماً مثل شعرها، وكان
الغناء هو الأساس الذى قدم من أجله الشعر، وقد
استخدم فيه النقاش أشكالاً متنوعة للشعر من القصيد
والكان كان، وحدد فى نهاية المسرحية الألحان التى
يجب أن تتبع فى غناء أدوارها، يختلف فى ذلك النشر
عن الشعر، فمثلاً لحن الحوار بين نادر وتعلبي فى الجزء
الثانى من الفصل الخامس:

تخسب للمسرح الشعري العربي. وقد استمر محمد عثمان جلال بمصر المسرح الفرنسي ونشره حتى سنة ١٨٩٦، وقد نشر من المسرحيات لموليير (الأربع روايات من نخب الثياترات) سنة ١٣٠٧ هـ (١٨٩٠م)، أى بعد سبعة عشر عاما من نشره المسرحية الأولى التى ضمها إلى هذه المجموعة المكونة من مسرحية (النساء العالمات) و(مدرسة الأزواج) و(مدرسة النساء)، ثم ترجم ثلاث مسرحيات لراسين نشرها سنة ١٣١١ هـ بعنوان (الروايات المفيدة فى علم التراجيطة)، وهى مسرحيات (إستر) و(أفغانية) و(إسكندر الأكبر)، ثم ترجم سنة ١٣١٤ هـ (١٨٩٦م) مسرحية موليير (الشقلاء). وبالإضافة إلى ذلك، فقد ألف مسرحية (المخدمين) وقد نشرت سنة ١٩٠٤، أى بعد وفاته.

وقد أضع عثمان جلال لغة الرجل للمسرح، وكان عثمان ذكيا فى استخدامه طاقات الرجل السردية والقصصية فى المسرح، مما جعل مسرحياته تبعد عن الفناء، فكانت بذلك متقدمة على كثير من التجارب الشعرية التى جاءت بعده. وقد استخدم وزن الرجز ليتحرك به فى حرية، هذا مع ما يعطيه هذا الوزن من حرية فى تنوع القافية التى لم يلتزم بها، والتزم فقط بقافية واحدة لشطرى البيت الواحد، ولم يجعل لهذه القافية علاقة بما بعدها، ومن هنا كانت حركة الرجل سريعة مطواعة فى بناء الحوار. وفى مسرحيته المؤلفة (المخدمين) تضح صورة ما فعله عثمان جلال؛ فهو فى هذا النص أكثر حرية فى التعبير عما يريد، إذ إنه ليس مرتبطا بهى سابق يترجمه أو يقتبس منه، هذا فضلا عن أنه يؤلفه بعد أن انتهى من ثمانى تجارب فى الكتابة الشعرية للمسرح. فقد بهت الغنائية إن لم تكن قد اختفت، وربما كان ذلك بدافع الموضوع، فهو عن المخدمين وليس فيه موقف واحد يدعو للفناء. وإذا كانت الغنائية قد فقدت فى هذا النص فإن الحركة - من لم - قد ضحفت وأصبحت المسرحية تعتمد على السرد والقص.

ولقد قدم عثمان جلال الإضافة التى لازمت أعماله، وهى تقطيعه الوزن بين الشخصيات، فالفصل الثانى يبدأ منظره الأول بظهور البهك وشيخ الخدامين وخدم؛

«البهك: (لواحد من الموجودين) فىن يا ولد شيخكم؟

أحد الموجودين: أهو فرغلى

البهك: وأنت اسمك إيه؟

أحد الخدامين: أنا اسمى على

البهك: يا فرغلى هوا على سقا مليح

الشيخ: دا برى لكن فى العربى فصيح».

وهى التجربة نفسها التى أداها بنجاح فى تقسيم الوزن بين المتحاورين، ومثل على ذلك الحوار بين غليون وأنيسة، وهذه الطريقة متواترة فى النص وبقيّة النصوص التى مصرها:

«غليون: بالعين أشوف

أنيسة: أبوه

غليون: كلام صحيح

أنيسة: بس إن رضيت تسمع فؤادك يستريح

غليون: برضه كلام فارغ

أنيسة: وليه ما تحققه

يا تكذبه بعدين والا تصدقه» (١٧).

لقد قدم عثمان جلال للمسرح الشعري خطوة مهمة: بتقطيعه الوزن وبعده عن الغنائية، وإن كان مازال يربط بالسرد والقص وتطوّر نصه المسرحي نحو الحكاية.

وقد قدم سليم النقاش حين حضر إلى مصر خمس مسرحيات معربة هى: (أوبرا عايدة) و(مى) و(هوراس) و(الكذوب) و(غرائب الصدف). وقد قدم هذه المسرحيات فى الموسم الذى مثله على دار الأوبرا فى ٢٣ ديسمبر سنة ١٨٧٦م، والمسرحيات معربة قبل حضوره

هذه المسرحيات اعتمدت على أصول غربية، فقد تحولت إلى حكاية تمثل على مسرح، فالمسرحية هي حكاية مسرحية تعتمد على الغناء والسرد، يضاف إليها سيادة الوظيفة الأخلاقية والحكمية - التي ارتبطت بالقص العربي - على النص.

ولم تخرج مسرحية (المروءة والوفاء) لخليل اليازجي، عن هذا الإطار. ألقت هذه المسرحية سنة ١٨٧٦، ومثلت في بيروت سنة ١٨٧٨، وقدمتها فرقة القرداحي في مصر سنة ١٨٨٦. وبمدها الكثيرون أول مسرحية شعرية في الأدب العربي، وإن كنت أراها المسرحية الثانية بعد مسرحية (البخيل) لمارون النقاش. ومن الطبيعي أن تكون مسرحية (المروءة والوفاء) متقدمة شعريا على مسرحية (البخيل)، فمؤلفها له مكانته بين الشعراء الإحيائيين، وقد استغنى مؤلفها عن النشر في حوار استغناء تاماً، فهي عمل شعري متكامل. وقد التزم اليازجي في مسرحيته بقواعد المسرحية الكلاسيكية الفرنسية؛ فقد أورد قصيدة في مقدمة المسرحية يتضح منها أنه دارس لها، وأنه متبنيها في عمله، فجعل من وحدة الزمان والمكان شرطاً للمسرحية والتزم به فيها:

«فتشروط وحدة الموضوع حكماً

وإن أمسى ثنائى ابتناء

كذا مدة المكان بكل فصل

على حكم الزمان والاستواء» (١٩)

إلا أن معرفته بالكلاسيكية والتزامه بها لم يجعله يكتب مسرحية مبنية بناء غريباً، وإنما كان الشكل الظاهر للمسرحية حدثاً وصراعاً وشخصيات وحواراً يقوم به ممثلون على خشبة المسرح، ولكن البنية تعتمد على شعر عربي في أساسه، فالشعر يقف قصائد كاملة ملتزمة

إلى مصر، لذا، فهي تأخذ موقعها من الناحية التاريخية قبل مسرحية (المروءة والوفاء) التي ألفها خليل اليازجي سنة ١٨٧٦. فقد أكمل سليم النقاش دور عمه، وسار في الطريق نفسه الذي سار فيه عثمان جلال من تقديمه المسرحيات الكلاسيكية، فقدم على مسرح دار الأوبرا في موسم سنة ١٨٧٦ - ١٨٧٧ مسرحيتين هما: (هوراس) و(الكلوب). وقد وجه ذلك المسرح طوال القرن الماضي ليقوم الشكل الكلاسيكي على المسرح والمسرحيين دون أن يتغافلوا شكسبير، ويختاروا من هيجو ما يلائمهم مما يرتبط بمالم القص البطولي؛ لذا فإن سليم النقاش لم يخرج عن دائرة تراث الفرجة العربي، ففي مسرحية (عايدة) يأخذ الشعر دوراً مهماً يعتمد عليه النص. فالنص في لغته الأصلية أوبرا، ولما كانت الأوبرا جديدة ومصعب تقديمها إلى الجمهور العربي، فإنها وجهت التوجيه الملائم لهذا الجمهور، فتحوّلت إلى أوبريت لتكون مناسبة لتراث الجمهور المتلقى لهذا النص. واعتمد النص على الشعر اعتماداً كبيراً، وإن كان دور الشعر فيما قدمه أقل من دور الشعر في النصوص التي قدمها عمه، ولقد استعاض عن جزء كبير من الشعر بالسجع الذي ساد الحوار الثرى مما جعله قابلاً للغناء.

وحوار «عايدة» مع استعيرس يمثل الصورة المتكررة لهذا السجع الذي يختلط فيه الغناء بالسرد:

«عايدة: آه يا مولائي ليس قلبي من حديد، لتحمل مثل هذا العذاب الشديد! ولم أنس بعد ما قاسيت من الأهوال في الحرب الأخيرة، وكفاني قهراً أني صرت عبدة أسيرة، ولولا انعطافك نحوي وميلك إلي، لكان بلا شك قضى علي» (١٨).

ولا يقل دور الشعر في مسرحية (مى) عن دوره في أوبريت (عايدة) وكذلك في مسرحيتي (الكلوب) و(غرائب الصدف). لقد تحولت هذه المسرحيات جميعاً إلى أوبريتات، كان دورها الغنائي هو الدور نفسه الذي قام به الغناء في بابات خيال الظل والقره قوز. ومع أن

بالوزن الواحد والقافية الواحدة، ثم تتوقف القصيدة ليقدم لنا الموشح، فهو تنوع مرتبط بضرورة الأداء الغنائى الذى أصبح جزءاً من بنية المسرحية وشكلها. فالقصيد قد يودى وقد يبنى، أما الموشح فهو موضوع للغناء فقط. لذا، فإن مقطوعات الموشحات وضعت لها الألحان المذكورة فى هامش النص، وحين يلقى قيس موشحاً هو:

يكفى عناد	كم يمداد	هزى الكلام
أعشى تباد	من قراد	عند الصدام
هذا الكلام	مثل الحمام	على الفؤاد
دعد اذهى	واغرى	من ذا المقام
أو جبرى	واشربى	كأس الحمام

(قيس سالا عليها السيف فتهرب)

مثلى تكون الرجال	أو لا فـلا لا
عزيزاً يصير الجبال	منه رمـالا
أين قراد يلقى الفؤاد	منى جمـادا
بالت دام فى الفراش	يلقى احتـمالا
عند الهيام إذ يضام	يفـددو زلالا

(ص ٤٧)

يذكر المؤلف فى الهامش أنه يودى على «لحن حجاز على أصل افتضاحى هذا حب الجمال». وحين تخاطب دعد قيساً بموشح:

قيس ذا المقال فاسد باطل (ص ٤٥)

يذكر فى الهامش أنه على «لحن صبا على فقد ملكت قلبى بدر الجمال» (ص ٤٦). وهكذا، مع كل موشح تلقىه شخصية من شخصيات المسرحية يحدد لها اللحن الذى يجب أن يتبع فى غنائه.

ولم يذهب هذا الغناء فى المسرحية بعيداً عن الغناء فى فنون الفرجة الشعبية، فالمسرحية تحمل بذور العناصر الأولى للشكل المسرحى الشعبى العربى، من حيث

الاعتماد على القصيد والمقطوعات واختلاط الغناء بالسرد، مما يجعل الحركة المسرحية بطيئة، ولا يخدم تطور المسرحية إلا من حيث إن هذا السرد جزء من بنيتها، وكذلك تحول هذا السرد إلى قص، فالمسرحية محاولة لمسرحية حكاية شعبية قديمة تتناول موضوع الوفاء الذى أدى إلى أن يتحول النعمان إلى المسيحية، وبذلك لم تخرج المسرحية فى أى جانب من جوانبها عن إطار الفرجة الشعبية. ومن الغير ألا تفضى مسرحية (المروءة والوفاء) دون أن نسجل أنها دعمت صورة المسرح الشعرية، وإن كانت القصائد التى اعتمد عليها الحوار جافة، أضافت إليها القافية الواحدة عجزاً عن أن تكون لغة حوار حية متحركة، لكن المسرحية وتأكيد الحاجى الكلاسيكية الجديدة، بالإضافة إلى موقف سليم النقاش منها، جعل من الكلاسيكية اتجاهها يحتذى مترجمو المسرح ومصوره ومؤلفوه، وإن لم يهملوا بعض الأعمال المسرحية الرومانسية التى تقترب من روح مسرحهم. وهم فى كل ذلك ربطوا المسرح بالحكمة والموعظة الحسنة، وحافظوا على شكل مسرحهم من اختلاط لغة المسرحية بالشعر الغنائى والسرد والقص.

وقد دعم هذا الاتجاه أحمد أبو خليل القباني رائد المسرح فى سوريا سنة ١٨٦٥، وقد هاجر إلى مصر سنة ١٨٨٤. وقدم فى مصر عدداً من المسرحيات، منها المترجم مثل: (الخل الوفى) و(هايدة) و(لباب الغرام) أو (ميتريبات)، كما ألف مسرحيات منها (أنس الجليس) و(عفة المهين) و(ولادة) و(عنتر) و(ناكر الجميل) و(الأمير محمود وزهر الرهاض) و(الشيخ وضاح ومصباح وقوت الأرواح) و(مجنون ليلى). وكان الشعر جزءاً أساسياً من عروض هذه المسرحيات جميعاً، وهو شعر المقصود به الغناء، فقد كان أبو خليل القباني عالماً من أعلام الغناء وصاحب مدرسة فيه، بعد سلامة حجازى واحداً من تلامذتها، وكان أثره واضحاً على المسرح، أكد فيه الغناء والسرد والقص. لقد قدم على المسرح أكثر من

إحدى وثلاثين مسرحية مؤلفة ومقتبسة. جمع له منها محمد يوسف نجم ثمانى مسرحيات؛ أربعة من تأليفه، ومثلها من اقتباسه، وقد استمد معظم مسرحياته المؤلفة من التراث الشعبي.

وهذه المسرحيات جميعاً تبدأ بمقطوعة شعرية تغنى، وست منها تنتهى بأدوار شعرية.

والسابعة، وهى (باب الغرام أو الملك ميتريدات)، تنتهى دون شعر، أما الثامنة وهى (أصل النساء) الشهيرة بـ (لوسيا)، فهى تنتهى بيتين من الشعر، يعقبهما حوار بين الكونت ولوسيا فيه طابع الغناء، فهو نثر مسجوع.

«الكونت»: يتجاوز عن الذنب العظيم تكراً فيكفى المسع الدل والعدو والكرب إذا ما امرؤ من ذنبه جاء ثالبا إليك ولم تغفر له فلك الذنب.

الجميع: قد عفونا.

لوسيا: هكذا يكون الكرم، وتكون محاسن الشيم. فأبقا كما يارب العالمين، وحفظ ابنتى أوجين.

الكونت: حيث قد زالت الأنراح، فهيا بنا نقيم الأفراح، ونسأل المولى المجيد، أن ينصـرر سلطاننا عبد الحميد» (٢٠).

ولا يخرج إطار المسرحيات المقتبسة عما صنعه مارون وسليم النقاش، فهو استمرار لدورهما فى الاقتباس، ومن جعل الشعر يلعب دوراً أساسياً خدمة للغناء، فضلا عن أن النثر قد غلب عليه طابع الغناء والسرد والقص، أما المسرحية فهى مسرحية لحكاية. وإذا أخذنا مسرحية هارون الرشيد مع الأمير غام بن أيوب مثالا على الحكاية ومسرحتها، فهى محاولة من القبانى لأن يضع حكاية (ألف ليلة وليلة) على المسرح، فهو

يحذف الأوصاف لأن المسرح يصورها، ويترك الحوار تدبره الشخصيات، ثم يدخل الغناء ليغلف إطار الحكاية المسرحية به.

لم يقدم القبانى مسرحية شعرية خالصة، وليس معنى ذلك أن التأليف الشعرى قد توقف. فقد ذكر أسعد داغر عددا ليس بالقليل من المسرحيات الشعرية التى ألقت قبل أن يكتب شوقي للمسرح مسرحيات شعرية (٢١).

ومن بين من كتبوا للمسرح مسرحيات شعرية عبد الله البستاني، وقد أعلن يوسف نجم أنه سينشر هذه المسرحيات غير أن هذه النشرة لم تظهر حتى الآن، ولم أستطع العثور على هذه المسرحيات. وقد تناول نجم مسرحيته الشعرية (مقتل هيردوس لولديه إسكندر وأرسطوبوليس) المنشورة سنة ١٨٨٩، وذكر أنه كان يحسذى فى سرد حوادثه حذو المسرح الكلاسيكى الجديد، فهو يتتبع الحوادث التاريخية، ويراقب سيرها فى طريقها الطبيعى إلى أن يعثر على بداية الأزمة الحقيقية، فيستهل مسرحيته بها (٢٢).

ويرى نجم أن البستاني قد خطا خطوة فى رسم الشخصية، ارتفع بها عن المستوى الذى بلغه سلفه خليل اليازجى فى مسرحية (المروءة والوفاء)، كما يراه «بخطو خطوة أخرى فى سبيل تطوير الشعر العربى وتلبين موسيقاه، ليثحمل سرد الحوادث المسرحية» (٢٣). وتتردد كلمة «السرد» فى حديث نجم عن المسرحية، لم يحكم على شعرها بالمقياس النقدى للشعر العربى الغنائى، فهو يرى:

«أن الصورة الشعرية عند المؤلف قوية ناصعة، لا ينقصها سوى بعض الغلال والألوان حتى تصبح صورة مسرحية، وشعره يرتفع عن المستوى الذى بلغه اليازجى فى مسرحيته، فهو أمتن أسراً، وأصفى ديباجة، وأكثر روعة» (٢٤).

وقد اتفق يوسف نجم مع إدوار حنين في هذا. فلقد مدحه بأنه أكثر الأقدمين تنوعاً في شعره، وهو في هذه المسرحية «التي تتجاوز الألف بيت يبدل قوافيه ٣٣ سرة لا غير»^(٢٥)، أى أن كل قافية تحوى ما يقارب الثلاثين بيتاً، وهذا في حد ذاته كشهر على الشعر المسرحي، هذا فضلاً عن أنه قلما ينتقل من بحر إلى آخر إلا ويعود إلى البحر الذى تركه.

ويعطى نجم أمثلة لشعره في المسرحية. ومع أنى لا أستطيع أن أحكم على هذه المسرحية من خلال هذه النماذج الشعرية القليلة، فإن ما قدم لا يخرج على السرد فى بناء قصصى مقدم فى تركيب جاف، ولا على الإطار الذى يستهوى الجمهور من غناء وسرد وقص شعر حتى يستطيع أن يحرك عواطفهم.

وقد كتب شوقي مسرحية (على بك الكبير) فى أكتوبر عام ١٨٩٣، فى الوقت الذى كان عبد الله البستاني فيه ينشر مسرحياته الشعرية، وكانت فرق سليمان القرداحى والقبنانى وسليمان الحداد وإسكندر فرح وميخائيل جرجس تقدم عروضها فى القاهرة والأقاليم. ولم يكن ظهور هذه المسرحية حدثاً فريداً فى عالم التأليف المسرحي، فلقد كانت مسرحية تضم إلى المسرحيات الشعرية الأخرى فى عصرها. لقد أفاد شوقي من كل التجارب المسرحية السابقة عليه فى تأليفه هذه المسرحية، وليس من الضروري هنا الوقوف عند التأثير الغربى على هذه المسرحية، فالتأثير الغربى قائم فى إطار المسرح العربى لم يزد عليه خطوة، فهو قد التزم بالإطار العربى للمسرح، واعتمد على الغناء اعتماداً كبيراً. والفرق بينه وبين غيره من الشعراء الذين ألفوا للمسرح أنه هو نفسه أرفعهم قامة، لذا فإنه من الطبيعى أن يتفوق شعره على شعرهم، وبالتالي أن يتفوق غناؤه على غنائهم وسرده على سردهم.

وتبدو المقطوعات القصيرة فى شكل الموشح، فالمسرحية تبدأ بلحن جركس يئيه مصطفى الجلاب وأم محمود الماشطة والجوارى وإقبال وشمس وصفية:

«بين السيوف والخناجر
على الجبال
تلقى الجراكسة عشاير
هم الرجـال
يحموا النساء الحرار
مع الجمـال
ومن عجب حكم جابر
فيهم محال
وليس ناه وأمر
غير القتال»^(٢٦).

ثم يتوقف الشهيد، فيحدث مصطفى شمساً يطلب إليها الغناء، وتدعم أم محمود قوله ملتزمة بالوزن والقافية نفسيهما مع اتحاد الروى.

«مصطفى: ألا يا شمس يا حسنا
غني لنا بموال
أم محمود: يلهينا إلى أن يأ
تى السيد بالمال» (ص ٣)

ويضع شوقي تعليمات خاصة بالغناء وقد جعل لإيقاعها وتركيبها اللغوى سهلاً ملائماً للغناء. ثم تتخلل المقاطع القصيرة المتنوعة فى أوزانها المجزوءة وقوافيها، فأم محمود بعد أن غنت من بحر مجزوء الوافر انتقلت إلى تام المتقارب، واستمر البحر الوافر فى الحوار بينها وبين إقبال ومصطفى الذى يسير على الوزن نفسه ويستخدم خفة الكلمة نفسها:

بنات الجركس العينا
نـالـين نـالـينا

وحين تنشغل أم محمود بزينة جاريتين، ينحاز مصطفى إلى زاوية فيغير الوزن والقافية، وهو ينشد مطرقاً قصيدة من خمسة وعشرين بيتاً من بحر البسيط، يبدأها على عادة الشعر الغنائى بالتصريح:

يا مال ما فيك من سحر ومن خطر

لقد نزلت بنا عن ربة البشر

وفيهما يسرد قصته منذ أن هجر القوقاز من أجل المال باحثاً عنه، حيث عمل جلاباً، حتى إنه باع ابنه، وهو الآن يبيع ابنته، وقد اختلط في القصيدة الغناء بالسرد وبالقصر.

ويبدو الشعر كله في المسرحية حول هذه المحاور الثلاثة، سواء أكان الشعر مقطعات أم قصائد طويلة. وقد تنوعت هذه القصائد في الطول، ونلاحظ كذلك استخدامه الوزن الواحد والقافية الواحدة في الحوار بين الشخصيات، فلقد طغى وزن الكامل فيهما يمكن أن يكون قصيدة واحدة متعددة الأصوات، تسير في محاور الشعر المسرحي نفسها، وهي منظومة من حوالى مائة وتسعة وعشرين بيتاً.

ولاشك أن شوقي وهو يكتب هذه المسرحية كان في ذهنه أن تمثلها إحدى الفرق المسرحية في ذلك الوقت، ومن هنا كان اعتماد النص على المقطوعات الغنائية التي كانت خفيفة بلغة سهلة أقرب إلى لغة الحوار العامي، كأنه يتحرك في دائرة الشعر الشعبي، حتى إنه في المشهد الثاني من الفصل الثاني يظهر حنا الوكيل والأغوات وملوكان صغيران وهم يغنون حال ظهور على بك بزجل عامي:

«بيك البيكات من فوق تخته

ينهى وبأمر في الخدام

النيل يسجري من تحته

والأمر أمره في الأحكام»

وفي الفصل الرابع يجعل للتخت مكاناً في المسرحية؛ فهو يتم في قصر محمد بك أبي الذهب، وقد أعد وليمة كبيرة، وقد جلس محمد بك على طرف من المائدة وأمامه رجال من حاشيته، وعلى الطرف الآخر سيد أحمد المغني وعودا وكنجاتي الأغوات عند الباب وبني

باللغة العامة المفصحة:

«محمد البلاد قسام

والنجم دابر عسال

يا رب يا دابم

زد البكات إقبال».

ويستمر استخدام العامة في الحوار، فالمغني يمدح

محمد بك أبا الذهب:

«أبو ذهب مصره

مفرد وحيد عصره

الله يديم نصيره

ويحفظه والآل».

ثم يطلبون منه أن يغني دور حياة الحياة فيغني مذهب:

«سيف جفونك يا لطيف

مرهفو «هفه» فاق الحدود

والقوام أسمر خفيف

في النزال قد القدود».

ثم يغني دوراً:

«حياة الحياه إنته

يامنية القلب

إمته تجرد إمته

حسبي عذاب حسبي

(ص ٣٧ - ٣٨).

ونلاحظ أن القصائد الطويلة المقسمة بين الشخصيات لم تخرج عن لغة القصائد التي كان شوقي يكتبها، من حيث رصانة اللغة واستخدام الصور والتركيب القديمة، وإن عبرت عن سرد لأحداث حياة الشخصية. غير أن العمل كله، في النهاية، هو مسرحة لحكاية، اعتمد فيها على الاتجاه الكلاسيكي نفسه الذي ساد وقته، وبالأذات من حيث استخدامه عنصر المكان. فالفصلان الأول والثاني يدوران في غرفة في قصر على بك والثالث والرابع في قصر محمد بك، ويختلف الخامس في أنه في الصالحية، أما الزمان فقد تقارب بين الفصل الأول والثاني، وتباعد عنهما في الفصل الثلاثة

معتمدة على قوة أدائها وعرضها لهذه النصوص. ولم تعتمد في تقديمها على الغناء، وإنما على جودة الفن، فقدمت ثلاث تراجميات: مسرحية سوفوكليس (أوديب ملكا) ترجمة فرح أنطون في ٣/٢١، ومسرحية (لويس الحادى عشر) للشاعر الفرنسى كازيمير دى لافين ترجمة إلياس فياض في ٣/٢٥، ومسرحية شيكسبير (عطيل) ترجمة خليل مطران في ٣/٣٠ (٢٨). غير أن جورج أبيض لم يستمر منفرداً في عمله. ولم تصمد هذه الفرقة طويلاً، فاضطر إلى أن يضم معه آل عكاشة في فرقة واحدة في مارس ١٩١٣، وقدمت الفرقة مسرحية (ناهلون) ومسرحية (مصر الجديدة ومصر القديمة) لفرح أنطون. ولم تستمر الفرقة بعد ذلك. ثم كون مع سلامة فرقة سميت فرقة جورج وسلامة. بدأت الفرقة الجديدة عملها في ٢٤ من أكتوبر سنة ١٩١٤، وقد وضع تأثير سلامة على جورج منذ بداية عروض الفرقة، فقد قدما مسرحيتي (صلاح الدين الأيوبي) و(هايدة). وقد لعب سلامة حجازي في هذه الأخيرة الدور الذى كان يلعبه من قبل، وهو دور «رداميس» قائد جيش مصر وحبيب هايدة. ولم يتوقف تأثير سلامة على جورج عند هذا الحد، وإنما قدم المسرحيات نفسها التى صنعت شهرة جورج أبيض: (أوديب) و(لويس الحادى عشر) و(عطيل) بأسلوب سلامة حجازي، فحولها إلى ما يشبه الأوبريت، إذ أدخل على هذه المسرحيات شعراً غنائياً وألحاناً مناسبة لأحدها، وهكذا صنع في جميع مسرحيات جورج أبيض التى اشترك معه في تقديمها، وقد:

«خصصت الفرقة ثلاثة أيام للعمل في الأسبوع تقدم فيها ثلاث مسرحيات يكون الشيخ بطل إحداها وجورج أبيض بطل الثانية، وفي المسرحية الثالثة يجتمع البطلان معا. وقد لوحظ أن الليالى التى كان (الشيخ سلامة) ينفرد فيها ببطولة مسرحياتها، وكذلك الليالى التى يشترك فيها مع جورج أبيض، كانت تلقى من الجماهير إقبالا

التالى. لكن الحس في المسرحية يظل كلاسيكياً، وليس معنى ذلك أنه مقصود، وإنما معناه أن شوقي هنا يتابع الإطار العام للمسرح في شكله العام وفي مضمونه، لم يخرج عليه؛ فعمله المسرحي بعد امتداداً للأعمال المسرحية الشعبية وغير الشعبية التى قدمها رواد المسرح العربى: مارون وسليم النقاش واليازجى وعبدالله البستاني والقباني. ومع أن عمل شوقي يقف إلى جوار هذه الأعمال التى قدمها المسرح العربى، فإن هذه المسرحية لم تعرض على المسرح قط، ولم تعرض لها أحد من نقاد هذه الفترة ولم يذكرها، وربما كان مرد ذلك إلى أن صاحبها لم يقف وراءها ليدافع عنها، وتركها للنسيان، وحتى الفرقة التى كان يمكن أن تؤديها لم يذكر أنها تعرضت لها، فالفرقة القادرة على أداء هذا العمل هى فرقة إسكندر فرح الذى نافس أستاذ القباني بإنشائه فرقة خاصة به، واعتمد فيها على غناء سلامة حجازي.

وقد انفصل سلامة حجازي عن إسكندر فرح، وكون لنفسه فرقة جديدة مما أدى بإسكندر فرح إلى أن يتحول عن الغناء إلى المسرحيات الاجتماعية، ولكنه لم يستطع أن يستمر، وقبل أن يخلق أبواب مسرحه سنة ١٩٠٨ كان سلامة حجازي قد أصبح الاسم الكبير في عالم المسرح. وقد ألف شوقي مسرحية (البخيلة) سنة ١٩٠٧، وهى كوميدى اجتماعية. ترى أليكون قد ألفها لتمثلها فرقة إسكندر فرح أم سلامة حجازي أم عزيز عيد الذى ألف فرقة مسرحية للكوميديا بالاشتراك مع سليمان القرداحي سنة ١٩٠٧. غير أن شوقي لم ينشر هذه المسرحية، وظلت مجهولة للكثيرين حتى نشرت ثامة بعد وفاته بحوالى نصف قرن (٢٧). وهى تؤكد متابعة شوقي لما يحدث على خشبة المسرح فى القاهرة فى ذلك الوقت. ولقد توقف سلامة حجازي سنة ١٩٠٩ لمرضه، ولكن مسرحه لم يتوقف، فتكونت فرقة عكاشة التى استمرت تؤدى المسرحيات الغنائية، ثم حدثت النقلة الجديدة فى عالم المسرح العربى بتكوين جورج أبيض فرقة التى أخذت تمثل باللغة العربية سنة ١٩١٢، فقدمت ثلاث مسرحيات من عبون المسرح الغربى،

واستمر أولاد عكاشة يقدمون الأوبرات على الطريقة المصرية، وفي سنة ١٩٢٧ أعيد تقديم أوبرت (الباروكة) ومسرحية (فانتة بغداد).

ودخل نجيب الريحاني ميدان الغناء، فقدم أوبرت (العشرة الطيبة) من تمثيل محمد تيمور.

كما ظهرت فرقة الكسار وأمين صدقي سنة ١٩٢٠، معتمدة على الكوميديا والغناء، فقدمت مسرحيات عدة، ثم استقل الكسار بمسرحه سنة ١٩٢٥.

ولعل الحدث المهم في تاريخ الغناء على المسرح، هو دخول سيد درويش عالم التلحين للأوبرات، فلحن أوبرت (العشرة الطيبة) و(الباروكة) و(هدى) و(شهرزاد) ومسرحية (عبدالرحمن الناصر)، كما دخل داود حسني والخلمي عالم التلحين المسرحي. وبهذا انفصل المغني عن الملحن، وبهذا الانفصال تغيرت لغة الشعر من فصيح إلى عامي، وتحولت المسرحيات من التاريخية إلى الواقعية والشعبية. وقد أدى هذا إلى الفصل بين العامية والفصحى في المسرحيات، فحين تكون المسرحية تاريخية تكون أغانيها فصيحة، وحين تكون واقعية أو من التراث الشعبي تكون لغة أغانيها عامية، هذا بالإضافة إلى غلبة العامية على المسرح منذ الحرب العالمية، فلم يكن يتوقع لمسرح تسود فيه منيرة المهدي وعلى الكسار والريحاني أن يعتمد على اللغة الفصحى. وسيادة العامية لانتمى أن النصوص المسرحية قد غلب عليها اختلاط الغناء بالسرد بالقص.

ولقد غاب شوقي عن مصر في الفترة ما بين ١٩١٤ - ١٩١٩، وهي فترة نفي إلى إسبانيا، فلم يشاهد الكثير من تطورات المسرح في هذه الفترة. وعندما عاد من إسبانيا، كانت صورة التطورات الكثيرة التي حدثت في المسرح واضحة تمام الوضوح أمامه، وقد تكونت فرقة رمسيس سنة ١٩٢٣ وهي أهم فرقة في المسرح العربي وأكثرها استقراراً، وقد تداخل في لغة مسرحياتها العامي والفصح.

شديداً، على عكس الليالي التي كانت تقدم فيها مسرحيات جورج أبيض، فقد كان الإقبال عليها أقل بكثير^(٢٩).

فلى (أوديب ملكاً) لحن للاستغالة، ولحن للحريرة، ولحن للأسف، وهو لحن على «مقام جهاركا» تمبر فيه الجوقة عما حدث لأوديب:

يا له يوم له الطفل يشيب

وتكاد الشمس منه تظلم

لم تكن نحسب هذا يا أوديب

أسفا ضاع الملا والششم^(٣٠)

ولقد قدم سلامة مسرحية (مى) في موسمي ١٩١٤ - ١٩١٥ و ١٩١٥ - ١٩١٦ وأضاف إليها أغاني جديدة بألحان جديدة حولتها. كما قيل إلى أوبرا، وليس معنى ذلك أن المسرحية أصبحت أوبرا بالمعنى الغربي، وإنما معناه أن الغناء فيها هو الغالب على أدائها. ولقد أدى سلامة دوره في غناء الشعر على المسرح حتى وفاته سنة ١٩١٧. واستمر دوره بعد وفاته، فإن الجمهور لم يتوقف عن الاستجابة للغناء على المسرح، فقد كان نجاح سلامة أمام منافسه جورج، أي نجاح المسرح الغنائي أو الشعر في المسرح أمام المسرح الجدي تعبيراً عن رغبة الجمهور. لذا، فإن جورج استمر يقدم الأوبرت مع ما يقدمه من مسرحيات، فعرض أوبرت (فيروز شاه) سنة ١٩١٨، وغيرت منيرة المهدي طريقها في الغناء في المقاهي والكباريات إلى الغناء في المسرح، وقدمت أعمال سلامة حجازي المسرحية: (شهداء الغرام)، و(عبادة)، و(صدق الإخاء)، وتطورت عام ١٩١٧ لتقدم الأوبرا، فمثلت (كارمن وكارمين)، كما قدمت عام ١٩١٩ عدداً من الأوبرات. واستمرت في عرض الأوبرات على الطريقة العربية للمسرح حتى اعتزالها عام ١٩٣٥، ومن الغرب أنها قدمت عام ١٩٢٧م أوبرا (كليوباترا ومارك)، وهو العام نفسه الذي قدم فيه شوقي مسرحيته (مصرع كليوباترا).

جديدة للمسرح الشعري تخرجنا من حلقة التمهيد للمسرح الشعري إلى المسرح الشعري نفسه — بتقاليدته وبنائه — الذي أكد وجوده في اللغة العربية، ومن ثم فإن ريادة شوقي تصبح بمعنى جديد للريادة، وهي ريادة التأصيل.

وفي سنة ١٩٢٦ انشقت فاطمة رشدي وعزيز عبيد عن فرقة رمسيس، وكونوا فرقة باسم فاطمة رشدي. وفي هذا الجو العام للمسرح، ألف شوقي مسرحيته (مصرع كليوباترا) لتقدمها فرقة فاطمة رشدي بعد حوالي عام من إنشائها، لتبدأ حلقة

الهوامش

- (١) انظر محمود حامد شوكيت، المسرحية في شعر شوقي، القاهرة، دار الفكر العربي، ١٤٨، شوقي طيف، شوقي شاعر العصر الحديث، القاهرة، دار المعارف، سنة ١٩٦٣، ص ١٧٤، غنيمى حلال، التقليد الأسمى الحديث، القاهرة، دار النهضة مصر، سنة ١٩٧٩، ص ٦١٨، أحمد هيكل، تطور الأدب الحديث، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٨، ص ٢٢٣. طه وادى، شعر شوقي العائلي والمسرحي، القاهرة، دار المعارف سنة ١٩٨٥، ص ٧٢.
- (٢) ماهر حسن لهسي، حافظ وفوقه — القاهرة، سنة ١٩٣٣، ص ٢٠٢.
- (٣) مارون النقاش، المسرح العربي، دراسات ونصوص، العدد الأول — اختيار وتقديم الدكتور محمد يوسف نجم، بيروت، دار الثقافة، سنة ١٩٦١، ص ٢٧٥.
- (٤) عباس محمود العقاد، لمبيز في الميزان، القاهرة، المطبعة الجديدة، (د.ت.).
- (٥) Motin, A., A History of Theater & Popular entertainment in Turkey (Ankara: Form, 1963-64), p. 13.
- (٦) محمد عزيز، الإسلام والمسرح، ترجمة رفيق الصبان، القاهرة، دار الهلال، ١٩٧١، العدد ٢٤٣، ص ٩٨ - ١٢٣.
- (٧) انظر: إدوارد لين، المصريون الحديثون، همالتهم وهمايتهم في القرن التاسع عشر، ترجمة: عدلى طاهر نور، القاهرة، مطبعة الرسالة، سنة ١٩٥١، ص ٢٩٠ - ٢٩١.
- (٨) المرجع نفسه ص ٢٩٠.
- (٩) Marhnovitch Nicholas N., The Turkish Theater, New York, Theater Arts Inc., 1933, pp. 13-16.
- (١٠) المرجع نفسه.
- (١١) الأساطير، ج ٤١، السنة الأولى، ٢١ ذى القعدة سنة ١٣١٠، ٦ يوليو سنة ١٨٩٣.
- (١٢) على إبراهيم أبو زيد، خيال الظل، القاهرة، دار المعارف، سنة ١٩٨٢، ص ٢٥٥.
- (١٣) ابن دانيال خيال الظل وتعليقات ابن دانيال، دراسة وتحقيق إبراهيم حمادة، القاهرة، المؤسسة المصرية العامة للكتاب، سنة ١٩٦٣، ص ٢١٧.
- (١٤) المرجع نفسه ص ١٧٦.
- (١٥) لين، المرجع السابق، ص ٣٤٣ - ٣٥٨.
- (١٦) مارون النقاش، المصدر السابق، ص ٤١.
- (١٧) محمد همام جلال، دراسات ونصوص، عدد ٤، اختيار وتقديم محمد يوسف نجم، بيروت، ١٩٦٤، ص ٣٣٩.
- (١٨) سليم النقاش، المسرح العربي، دراسات ونصوص، رقم ٥، اختيار وتقديم محمد يوسف نجم، بيروت، دار الثقافة، سنة ١٩٦٤، ص ١١.
- (١٩) خليل البازجي، المرأة والوفاء، بيروت، سنة ١٨٨٤، ص ٣٠٢.
- (٢٠) الشيخ أحمد أبو خليل القباني، دراسات ونصوص، اختيار وتقديم محمد يوسف نجم، بيروت، دار الثقافة سنة ١٩٦٣، ص ٣٤٩ - ٣٥٠.
- (٢١) انظر: يوسف أسعد داهر، معجم المسرحيات العربية والمصرية، (١٨٤٨ - ١٩٧٥). بغداد: منقشات وزارة الثقافة، ١٩٧٥.
- (٢٢) محمد يوسف نجم، المسرحية في الأدب العربي، مرجع سابق، ص ٣٥٧.
- (٢٣) المرجع نفسه، ص ٣٦٠.
- (٢٤) المرجع نفسه.
- (٢٥) إدوارد حنين، شوقي على المسرح، بيروت، المطبعة الكاثوليكية، سنة ١٩٣٦، ص ٧١.
- (٢٦) أحمد شوقي، على تلك الكبر، أو ليحا من دولة المماليك. القاهرة: مطبعة المهندس، سنة ١٣١١ هـ.
- (٢٧) نشرت البهجة لثنتين إحداهما في مجلة (الدوحة)، أعضاء مارس، وأبريل، ومايو ١٩٨١، والثانية تحقيق سعد درويش القاهرة، الهيئة العامة للكتاب سنة ١٩٨٤.
- (٢٨) سعد أبيض، جودج أبيض، القاهرة، دار المعارف، ١٩٧٠، ص ١١٩.
- (٢٩) محمود أحمد الطنسي، الشيخ سلامة حجازي. القاهرة، دار الكاتب العربي سنة ١٩٦٨، ص ١٩١.
- (٣٠) المرجع نفسه، ص ١٩٢.



فن المسرح

والرؤية الأفريقية

وول سوينكا *

الإنسانية ومن الملاحظات الظاهرية ومن المحدوس
المتأخرية وحتى من الاستنتاجات العلمية، وتحولها إلى
أساطير (أو «حقائق») منفصلة إحداهما عن الأخريات .

ويربط كل ذلك غطاء خصص من المصطلحات
والمقارنات والمفاهيم . وقد كونت صورة معقدة للغاية
لوصف هذه العقلية، وهذه الاستعارة ليست آية فحسب
بل هي تمثل التكنولوجيا المعاصرة التي تعين مرحلة
أخرى من المراحل التي مرت بها رؤية الرجل الغربي
الشاملة .

يجب عليك أن تتخيل قاطرة بخارية تحول نفسها بين
محطات متقاربة إحداها من الأخرى في أطراف المدينة.
في الخطوة الأولى تتسلم شحنة من الصور الرمزية، وتدخل
الخطوة التالية وهي تبث ستارا من الدخان على المنظر
البرى المتصل الذي يحتوي على حقائق طبيعية. وفي
الخطوة التالية تشحن نوعا آخر من الكتل الخشبية يمكن
أن نسميها بالخشب الطبيعي . ثم تقف بين محطتين
حيث نمون بوقود صناعي من الفن «السريالي». ومن

لنأخذ أولا بعض المواضيع غير الواضحة، مثل
الاختلافات المهمة التي تفرق بين النظرة التقليدية
الأفريقية لفن المسرح والنظرة الأوروبية له. لن نوجد هذه
الاختلافات في التناقض بين عملية الإبداع الفردي
وعملية الإبداع الجماعي، ولن يعبر عنها رد فعل
المشاهدين، ونعني بذلك اشتراك المشاهدين المتوقع في أى
عرض من العروض المسرحية. فالاختلافات توجد بطريقة
أدق فيما هو معروف بالتركيب الذهنية الغربية واضحة
الملامح، وهذه العقلية الغربية هي التي تربط بالعادة
الذهنية التي تصنف وترتب الأشياء حسب أنواعها. وهي
بذلك، وبصفة دورية، تختار مظاهر من الأحاسيس

* الفصل الثاني من كتاب وول سوينكا الأسطورة والأدب والعالم
الأفريقي (١٩٧٨).

Wole Soyinka : Myth, Literature and the African World . Cam-
bridge : Cambridge University Press , 1978 , Chap. 2 .)

ترجمة من مؤلف ، أستاذ مساعد بقسم اللغة الإنجليزية بأداب
القاهرة .

يجب عليه أن ينطلق على هواه، في غناء أغنية ابتهالية، حتى في أكثر الفقرات إغراء، أو أن يشترك بـ «لازمة» في مجموعة الأغاني الدينية المعروفة التي تتبادلها الشخصيات الرئيسية في المسرحية. فإن وقت الاشتراك الكورالي محدد بوضوح، ولكن ذلك لا معنى أن المشاركة تتوقف إلى أن يحين مثل هذا الوقت. ويرجع ذلك إلى أن ما نسميه بجمهور المشاهدين يعتبرون أنفسهم جزءاً من الصراع الذي يشاهدونه. وتضيف هذه المشاركة المعنوية قوة روحية للشخصيات الرئيسية، وذلك عن طريق إسهامها الكورالي الحقيقي الذي يجب أولاً أن يحضر ويؤسس عن طريق تحديد المكان وتزويده بالقرآن وكلمات التعويذة. ولن يكون للمسرحية وجود إلا داخل هذا التمثيل الرمزي للأرض وللكون، وداخل هذا التجمع المغلق الجماعي، الذي يعطى جوهره الكورالي الطاقة الجماعية للممثل الذي يتحدى الأعلام غير المرئية. وتخضع المشاركة العلنية بين الشخصيات الرئيسية والمشاهدين لطقوس معروفة تنطوي على إيماءات وردود دينية. والمشارك الذي يبدو «تلقائياً» بين المشاهدين، لا يسمح لنفسه بأن يعبر عن نزوة شخصية مجردة من المعنى، أو إثارة شخصية لمثل هذا التصرف أو ذاك، بما يجعل الفرد يبدو عضواً منفصلاً عن داخل الكتلة الكورالية. ولو حدث ذلك - ومن الطبيعي أنه يمكن أن يحدث - فإنه يعتبر انحرافاً قد يعرض الأهداف الأخلاقية التي يقصدها العرض للفشل. وفي هذه الحالة يقاد التدخل في هدوء إلى الخارج، وينظر إليه على أنه قد فقد توازنه العقلي بشكل مؤقت، وتلقى عادة، بطريقة غير ملحوظة، التعويذات المناسبة حتى تقضى على خطورة مثل هذا الحدث غير الطبيعي.

وأريد أن أعمق هنا أكثر في هذا المعنى الطقوسي للمكان، لأنه مرتبط ارتباطاً وثيقاً بالرؤية الشاملة للمجتمع الذي أنتجه. وسوف أنظر إلى هذا المعنى أولاً على أنه وسيلة اتصال. وهو، مثل أية وسيلة اتصال

هنا، تظهر رؤية أخرى محددة تثبت وجودها من خلال دخان ملون. وتجعلها شحنة أخرى من فحم «اللامعقول» تدخل الهبة التالية؛ حيث تغادر دون أن تبحث أي دخان ولا أية نار، حتى تتحول - لمسافة قصيرة - عن الخط الرئيسي، مارة بسهل تكوينية، ثم تجرّها إلى بداية المسار قاطرة «نحو كلاسيكية».

وهذا هو الإيقاع الإبداعي الغربي بالنسبة إلينا، وهو عبارة عن مجموعة من التقلصات الذهنية تبدو - خاصة في يومنا هذا - سرية التأثير بالتحريك الإعلاني. والاختلافات التي نحاول أن نحددها بين الفن المسرحي الأوروبي والفن المسرحي الأفريقي، انطلاقاً من فكرة أن هذا الفن يمثل إحدى الطرق التي يصور بها إنسان ما التجارب الإنسانية، لا ترجع بطريقة مبسطة إلى اختلافات في الأسلوب أو في الشكل، ولا تقتصر على فن المسرح وحده؛ فهي تمثل اختلافات جوهرية بين رؤيتين، أو بين حضارة يثبت نتاجها وجود فهم شامل لا يتجزأ للحقيقة، وحضارة أخرى يعتمد الإبداع فيها على جدلية العصر. ولذلك، يجب علينا أن نوقف ذلك الاختلاف الراجح الذي قد يحدد ويحصر معنى فن المسرح الغربي في أنه شكل غامض يتجسّس عليه أناس غرباء يدفعون أجراً لمشاهدته، ويقابل هذا تطور جماعي لفن التعبير المسرحي، ونقصد بالأخير فن المسرح الأفريقي. والشئ الأهم من كل هذا، هو أن النقد الغربي الذي يتناول فن المسرح يظهر عادة التخلي عن الإيمان بالحضارة، ونعني هنا الحضارة بصفتها معرفة الإنسان بالعلاقات الأساسية الشابتة بينه وبين المجتمع الذي يعيش فيه، وبينه وبين السياق الأوسع للكون المرئي.

ولنأخذ، على سبيل المثال، محوراً مهماً مشتركاً في فن المسرح المقنع، وهو محور يمثل في صراع رمزي مع مخلوقات غير مرئية، والفرض من هذا الصراع هو الوصول إلى قرار متجانس ينادى بالرخاء والرفاهية في المجتمع^(١). ويعرف كل واحد من المشاهدين أنه لا

أخرى، تعد الطريقة المثلى لشرحه عن طريق عملية الانقطاع. وفيما يخص لغة المسرح، يحدث هذا الانقطاع أساساً عن طريق الإنسان. وهناك عناصر كثيرة، مثل الصوت والإضاءة والحركة وحتى الرائحة، من الممكن استعمالها كلها بطريقة مشروعة أيضاً لتثبيت المكان. ويستخدم المسرح الطقوسى كل عناصر التثبيت هذه ويوظفها لما يريد أن يوضحه ويسيطر عليه. ويقوم المسرح الطقوسى بذلك كى يوازى (وأظن أن هذا هو أمثل وصف لهذه العملية) تجارب الإنسان وحدوسه فى هذه البيئة التى تعتبر أكثر غموضاً، والتى يعبر عنها بطرق شتى مثل الفراغ والفضاء واللاهائية. واهتمام المسرح الطقوسى بعملية تحديد المكان هذه، يأتى قبل العرض الفعلى - كما سترى - ويجب أن يعتبر جزءاً عضواً من محاولات الإنسان المستمرة، بروحه محدودة القدرات، للسيطرة على ضخامة الكون. أما الأحداث نفسها التى يتكون منها العرض المسرحى فى المسرح الطقوسى، فهى تجسيد لهذه المغامرة الأساسية التى تخوضها النفس البشرية.

فالمسرح، إذن، ميدان واحد، وهو من أقدم الميادين المعروفة التى حاول من خلالها الإنسان أن يفهم الظاهرة المكانية لوجوده. ومرة أخرى - وبما أننا نتكلم عن المكان - فلا بد أن ندرك أولاً أنه بتقدم التكنولوجيا وتطور الحساسية التقنية - وهو ما يفضل البعض أن يسموه تطوراً مضاداً - تراجعت الرؤية المكانية للمسرح بطريقة تدريجية، وأصبحت مجرد مساحات مادية للتمثيل على خشبة مسرح، وهى تقابل بميادين رمزية لصراعات ميتافيزيقية.

وقد احتفظت بدايات المسرح اليونانى الوثنى، طيلة قرون، بمعناها الرمضى بالنسبة إلى المشتغلين بالمسرح، حتى أصبحت المواقع التى تقف فيها الشخصيات على خشبة المسرح (شخصية من يطلب شيئاً من ربه وشخصية الطاغية وشخصية الرب)، وكذلك مذهب الكنيسة، تنطبع

بصفة مستمرة على مشاهدتها، وكانت تثير ردود فعل عاطفية فورية عند استعمالها أو بمجرد وجودها (إننى لا أريد أن يكون هدفى من هذا المقال هو أن أناقش ما إذا كان ثبات هذه المواقع على خشبة المسرح يحول انتباه المشاهدين عن التفاعل مع العلاقات الكونية، إذا قورن بالمواقف غير الواضحة الخاصة بالمكان الطقوسى الأفريقى). أما مسرح العصور الوسطى الأوروبى، فقد خلق بدوره عالماً مصغراً مستمراً، وذلك عن طريق مفاهيمه المكانية بالنسبة إلى الخير والشر، والملائكة والشياطين، والجنة والمطهر والجحيم، وذلك حسب «المثولوجيا» الدينية لزمانه. وكانت - فى هذا المسرح - الشخصيات الرئيسية فى الأرض والسماء والجحيم تمثل تجاربها وصراعاتها المختلفة، وتضع هذه المواقف التقليدية فى الاعتبار، وكان التعرف الفورى على هذه المواقف التطبيقية للإنسان يثير مخاوف روحانية وأمالاً فى صدور المشاهدين. وليكن واضحاً هنا أن المجال الذى كان يشمله الإنسان كان قد بدأ فى الانكماش وقد انكمش التمثيل الكونى حتى أصبح معنوياً بحتاً، بمعنى أن الناتج عنه قد بات يتخذ صورة العقاب والشواب. واستمرت عملية التطور خلال فترات متتالية من البحث الأوروبى الجزئى عما كان فى وقت من الأوقات وسيلة للجماعية، وحقق ذلك فى النهاية انحرافات تحليلية، كما رأينا فى المثال المذكور الذى يقسم الأشياء وينظمها، والذى ينادى بأن «يمين» الممثل على خشبة المسرح «أهم» من يساره. ولئن نجد أى دليل على وجود مثل هذا التصريح فى بدايات المسرح، سواء كان يونانياً أو أفريقياً.

ولندكر أن المسرح الطقوسى لا يقتصر على توطيد أداة المكان على أنها مكان له وجود، حيث تمثل الأحداث فحسب، بل يدعم هذا المسرح المكان بوصفه اختزالاً قريب المنال للغلاف الكونى الذى يعيش فيه الإنسان بطريقة مخيفة، وذلك رغم العمق الذى اندثر

ويصبح مثل هذا الفهم للطقوس أساسيا بالنسبة إلى المشاركة العميقة في عملية التطهير (Catharsis) في الأعمال المأساوية العظيمة. وحتى أحاول أن أحددها بصورة أكثر وضوحاً، أحب أن أشير مرة أخرى إلى الرسم على اللوحة - ذلك الفن الذي هو أساساً فن فردي. فرسام مثل تورنير (Turner) أو مثل وياث (Wyeth) أو فان جوج (Van Gogh)، يستخدم أنماطاً لا نهاية لها من الألوان والأشكال والخطوط، ليستخرج منها تعبيرات فلسفية تريح النفس حقيقة ونواحيها، وذلك في محاولته أن ينتصر على تحدى المكان والكون. ولكننا لا نجد في هذا الفن مشاركة في التجربة الجماعية، فالتنقل هنا نقل فردي، والتجربة هنا لا نقل في قيمتها من حيث هي تجربة إنسانية شاملة، ولكنها تظل - حتى لو شاهدها ألف إنسان في وقت واحد - مجرد مجموعة تجارب منفردة؛ أي تجارب فردية يريد المصور أن يوصلها. وامتياز المسرح هو تزامنه وهو يكون تجربة إنسانية واحدة، ويكون ذلك أحياناً أكبر نجاح له. وقد نعترف بأنه نادراً ما ينجح في تحقيق ذلك، ولكن هذا لا يقلل من الحقيقة التي نقول: إن الهدف الأساسي لظاهرة فن المسرح تمثلت في إثبات النفس الجماعية. والبحث عن أسس طقوسية، الذي يقوم به كتاب المسرح الأوروبيون المحدثون، الذين يحاولون أن يستخرجوا منه رؤى للتجربة الحديثة، يمكن اعتباره مفتاحاً لفهم احتياج عميق للإنسان المبدع إزاء محاولة استرجاع الإدراك الجذري لأصول الفن المسرحي.

وعندما ننظر للمسرح الطقوسي من وجهة نظر المكان، نجد أنه يهدف إلى التعبير عن انعكاس الصراع الأصلي الذي ينشور بين الإنسان والقوى الخارجية بطرق مادية ورمزية. وهناك فكرة مأساوية للمسرح تذهب إلى أبعد من هذا، وتقول: إن ما نسميه بالمسرح الواقعي أو بالمسرح الأدبي يمكن تفسيره على أنه انعكاس ذهني لهذا الصراع الجوهرى. ومن الممكن فهم المسرح الشعري بصفة خاصة على أنه مستودع لهذا المظهر

فيه الإدراك في الآونة الأخيرة. ومحاولة سيطرة المسرح الطقوسي على إدراك الإنسان للمكان، تجمل كل ظاهرة في هذا المسرح مثلاً لوضع البشرية في الكون؛ فهناك خطوط موازنة عابرة؛ أي لحظات مرئية قصيرة لهذه التجربة في المسرح الأوروبي المعاصر. ومشهد شكل آدمي منفرد تحت ضوء كشاف على خشبة مسرح مظلمة يعطى - على خلاف اللوحة المرسومة - مثلاً يتنفس ويعيش وينبض، وهو مثال هش بطريقة مخيفة. ويعتبر هذا المشهد مخيفاً لأنه - بعكس تصويره هو نفسه على لوحة مرسومة - يجعلنا نشعر بهشاشته على مستواه الرمزي، وكذلك لأنه يجعلنا نتعاطف مع الإنسان أمامنا، ونتمنى له السعادة، باعتباره شخصية مأساوية. وفي أول إشارة إلى خلل ما، وهو في ذروة لقاء خطاب مأساوي، فإن جمهور الممثل هنا يبدأ في الخوف عليه ويتساءل عما إذا كان قد نسي سطره أو فقد ذاكرته. وفي حالة عرض أوبرالى يتساءل المشاهدون عما إذا كانت المغنية ستنجح في رفع نبرة صوتها. وفي الحقيقة، إن المسرح الطقوسي ينطوى على قلق إضافي أكثر أهمية. ودون شك، فإنه من الصواب أن نقول إن القلق التقنى - حتى لو كان له وجود - يظل في نهاية الأمر قائماً بالفعل. وعنصر الشكل المبدع دائماً قائم حتى في حالات ذلك الإدراك البشرى الذي يعتبر بدائياً للغاية. ولذلك، فهو حيثما يوجد لا يكون مؤثراً بالعمق الذي يظهر به في عرض مسرحي حديث. والخوف الحقيقي الذي لا يتكلم عنه أحد يخص الشخصية الرئيسية والتساؤل عن إمكان انتصارها عند مواجهتها القوى القائمة في مجال التحول الخطير. ويعنى الدخول في هذا الكون المصغر فقدان الشعور بالذات وغوص النفس في الجوهر الكوني. وهذا ما يقوم به ممثل الشخصية الرئيسية نهاية عن الجماعة، وتصبح هنا رفاهية هذه الشخصية الرئيسية لا تنفصل عن رفاهية الجماعة الكاملة^(٢).

فى بهو للجماعة، أو فى الأروقة السرية لمعبد تطوقه الطبيعة، أو بين أزرار المسرح الأوروبى الحديث أو ما يقابله فى أفريقيا، فى تلك المنشآت البشعة التى شيدت لحفاظ على عظمة أفكار فهمت خطأ. ومن الضروري، هنا، أن نبحث دائماً عن جوهر المسرحية تحت هذه الأسقف وفى هذه الأماكن التى تمثل فيها المسرحيات، وألا نحددها ونقصرها على النص المطبوع القائم بذاته. ولهذا السبب، تصبح الاستنتاجات التى نأتى بها من مسرحيات أنتجت وعرضت بالفعل أكثر فائدة. وفى بقية هذا الفصل، سأستخدم نموذجين من مسرحيتين مختلفتين عرضتا على مشاهدين أوروبيين وأفارقة. ورد فعل النقاد، إزاء هاتين المسرحيتين، يمثل فى ذاته إشارة لاتجاهات فن المسرح، وهى فى الوقت نفسه - وبطريقة أكثر ارتباطاً بالموضوع - كلها تعكس الرؤى التى تؤثر بطريقة عميقة على العلاقات القائمة بين الفن والحياة، وبين حضارات تختلف فيما بينها. وهناك مجال مشترك لهذا كله يجعل - من حسن الحظ - المقارنة ممكنة. والجمال المشترك يرجع إلى أن الإنسان المبدع متورط فى العالم كله فى مؤامرة دقيقة، وهى - مثل التفاهم الضمنى - تجعل منه ملاحظاً غير مكلف يربط محنة الإنسان - أى يربط مصائبه وأفراحه - بإطار غير واضح مكون من حقائق ووقائع من الممكن ملاحظتها. وتتحدد اختلافات أوجه النظر فى النوعيات التى تقدر بها الحقائق التى يشترك فيها الجميع، أى الفهم النسبى للرؤية والمعتقدات التى يشعر العقل المبدع أن من حقه أن يكونها أو أن يحولها إلى أشياء مقبولة - وذلك عن طريق قوة فنه - وهو مجبر على ذلك من طرف مشاهدين غير راضين للغاية.

ومثالنا الأول مسرحية عنوانها (أغنية عزرة) ومؤلفها ج.ب. كلارك^(٣) (G.P. Clark: Song of a goat)، وميزتها بالنسبة إلى العمل الذى سنقوم به هنا أنها تنسجم مع النوع الفنى واضح الملامح للمأساة حسب

الجوهري للمسرح. وهذا النوع من المسرح يوسع معنى الشخصيات الرئيسية والأحداث التى تمر بها، لتصبح عالماً من قوى طبيعية وأفكار ميتافيزيقية، وذلك بطريقة مباشرة، ويرجع ذلك إلى طبيعة المسرح الرمزية. ومن الممكن أن نمهر عن هذا بطريقة أخرى، فهناك تأثيرات قوية طبيعية وكونية تدخل فى الشخصيات الرئيسية، وهذا العنصر القابل للانفجار يخلق حجم العواطف الكبرى لهذه الشخصيات، حتى لو كان أساس الصراع لا يمر ذلك فيما يبدو (ومسرحية شكسبير «الملك لير» أعظم مثال لهذا). وفى الواقع، إن مثل هذا الرأى فى المسرح يرى فى خشبة المسرح ميدان معارك دائماً لقوى أكبر من التجاوزات البسيطة للنظم الجماعية العادية، أو لأنماط العلاقات الإنسانية وتطلعاتها؛ أى أن هذا الرأى يرى فى هذا الميدان أكبر المفاجآت والأحداث التى توجد فى العمل المسرحى وماتتطوى عليه. والمسرح إنما يوجد من أجل هذا الوجود الجماعى، وهو وحده الذى يثبت له وجوده (وهذا هو المفهوم الأساسى الذى يحقق له وجوده؛ وذلك لأن المسرح يخلقه التواجد الجماعى). وهكذا، ولهذا الغرض، يصبح المسرح الوسط العاطفى والمقلانى والحدسى للتجربة الجماعية الشاملة، وهى تجربة تاريخية مكونة للعنصر البشرى، ومرتبطة بأصل الكون.

وحيثما يوجد مثل هذا المسرح فى أنقى أشكاله - وليس فى شكل استعارات أعيد تكوينها للمرحلة المسرحية التالية الناشئة عنها - فإننا لن نجد فيه اتجاهات واضحة، فليس به خطوط أفقية أو عمودية محددة، وليس به أماكن محجوزة للشخصيات الرئيسية، لأن وجوده من حيث هو مكان للتمثيل يحدده بدوره الكون اللانهائى نفسه الذى يترابط فيه أصل الجماعة وتجربتها المعاصرة. ولكن الفن المسرحى يوجد على خشبة المسرح، أو فى المكان المرتجل بين الأكشاك فى السوق المهجور أو المزدحم، أو على منصة مرتفعة فى مدرسة أو

ويرسل زيفيا في بداية الأمر زوجها لاستشارة الحكيم - وهو طبيب وعرف في الوقت نفسه - فيشخص المشكلة الحقيقية بسهولة، ويدرك أن المريض الحقيقي هو الزوج وليس الزوجة. ويقترح أن يقوم الأخ الأصغر - وهو توناي - بالمعاشرة الزوجية بدلا من أخيه الأكبر. ويرفض زيفيا هذه الفكرة بعنف (وهو يستشير بعد ذلك) بالطريقة نفسها التي ترفضها إيبيري غاضبة - ولكن الأمر المحتم يحدث في ففى واحد من أكثر المشاهد إقناعا في معرض الإحباط الجنسي المتصاعد، تشجع إيبيري الأخ على التقرب منها . ويشك زيفيا في الأمر ويضع الاثنين الخاطئين في وضع يكشف الحقيقة - ويمثل هذا ذروة المسرحية - ويحاول أن يقتل توناي الذي يهرب ليشق نفسه في أعلى المنزل. ويخرج زيفيا في اتجاه البحر ويترك بيت زيفيا للوطواط والعزلات

لقد لمست بعض الأسباب الفنية التي توضح الأسباب التي جعلت المشاهدين الأوروبيين يستغربون المعنى المأساوي في المسرحية، وكان ذلك عكس ما وجده بعض جماهير المشاهدين الأفارقة الذين عرضت أمامهم . ونشر بعض نقاد الصحف سببا آخر، ولم يكن لكتابتهم أية صلة بأحداث المصادفة التي تضمنها، ولكنها قصدت أن تقتصر بطريقة أكثر عمومية على تلك النواحي المتصلة بالتماسة البشرية التي من الممكن العثور فيها على الطاقة المأساوية. وأظهرت هذه الكتابات ناحية أخرى تدور حول الاختلافات الجوهرية بين العقلية الأوروبية والعقلية الأفريقية، وهي أنه - من ناحية - هناك العقلية التي ترى أن من الممكن التعايش مع سبب الخوف البشري في أوقات محدودة للغاية. أما من ناحية أخرى، فهناك العقلية التي يتخطى فهمها المأساوي أسباب المشكلة الفردية ، ويفهمها على أنها انعكاسات لعدم تجانس أكبر في النفسية الجماعية. وكانت نقطة الاعتراض تتعلق بالضعف الجنسي، وقليل إنه حالة من الممكن معالجتها في الطب الحديث (أو علم النفس) ، فضلا عن ذلك

المفهوم الأوروبي لها. وقد عرضت هذه المسرحية في أوروبا أثناء انعقاد المهرجان الفني لدول الكومنولث في لندن في عام ١٩٦٥ (Commonwealth festival of the Arts, London: 1965) ولم تحظ بإقبال جيد، وأسباب هذا واضحة جدا. والسبب الأول لذلك أن عرض المسرحية كان ضعيفا وقائما على الهواة ، وقد أدرك أعضاء الفرقة التي تنقصها الخبرة - وهم يمثلون للمرة الأولى في حياتهم على مسرح في لندن - أنهم لم يستطيعوا أن يحققوا الانسجام بين المواطنين التي توجد في المسرحية والمتطلبات الفنية للمسرح والمشاهدين . وعرض المسرحية لم يكن حساسا بصورة خاصة . وفضلا عن ذلك، كانت هناك الأحداث غير المتوقعة التي يدور أنها تضايق إنتاج فرق الهواة في كل مكان. فكانت هناك عذرة ذات حيوية زائدة - وكان هذا تصرفا خاطئا آخر - تميل إلى إبراز بعض القصور ذات العظمة المقصودة في النص المسرحي بمأه من ناحية وشئ آخر من ناحية أخرى. ويكشف النص نفسه (ونعرض الآن الملاحظات النقدية) ، وهو نص شعري، عن مجهود ملحوظ للوصول إلى تأثير شعري، وقد أدى ذلك إلى أسلوب مبالغ فيه وفقرات غير سلسلة. وكانت الصعوبات عسيرة على الحل بالنسبة إلى فرقة مسرحية لا تجيد اللغة الإنجليزية. وأثار ذلك في المشاهدين الإنجليز شعورا بالنفور بل بالعداء.

وتقع أحداث المسرحية في قرية صيادين . والشخصيات من قبيلة الإيجو (Ijaw)، وهم أناس يمشون على ضفاف فرع من دلتا نهر النيجر. والشخصيات الرئيسية أخوان، هما زيفيا (Zifa) وتوناي (Tonye)، وإيبيري (Ebiere) وهي زوج زيفيا وهو الأخ الأكبر، وأوروكاريري (Orukoarere) وهي عمة عجوز للأخوين ، هي مشيرة للمشاكل. وتضفي المرأة المعجوز جوا من التشاؤم على المسرحية خلال تطور أحداثها التي تدور حول موضوع عجز زيفيا الجنسي.

ليقتضيا المصير القائم المتصل بالأمراض الوراثية، وهو ما كان يضيف إلى مأساة إيسن بعداً من أبعاد القدر المهدوم. وذلك نفسه ما حدث للكاتب المسرحي أونيل (O'Neil) ومسرحياته المليئة بمرض السل. ومن هنا تصبح المواقف التي تعتبر العجز الجنسي سبباً غير كافٍ للتعبير عن فكرة ما بلغة المسرح، نتيجة منطقية لتغيرات اجتماعية ولتنوع من تخفيف المواقف التقليدية تجاه فكرة الرجولة، وتكشف أيضاً عن طرق قد تفسر النقص المبدع في الضحية. ودون شك، نحن نستطيع أن نوجز هذا ونقول بلغة معاصرة إن كلا من حركات تحرير المرأة «Women's Lib»، ومأساة العجز الجنسي، أو حتى الخيانة - كل هذه الثلاثة تحو بعضها بعضاً، كأنها تؤكد أن فكرة الأب «The Father» قد ماتت لتعيش فكرة الأنثى الخصية «The Female Eunuch».

وانشغلت مدارس مهتمة بالرؤية الاجتماعية بالمسألة السياسية الاجتماعية التي تتصل بقدرة الرؤية المأساوية على البقاء في عالم معاصر، وذلك منذ المواجهات التمهيدية بين الموقف التجريبي والموقف الفلسفي (الدينى). وأظن أن ذلك ظهر بوضوح في موقفين أساسيين: يمثل أولهما الرؤية الماركسية للإنسان وللتاريخ، وهى الرؤية التي تظهر الضعف الداخلى الذى يصيب الإرادة الاجتماعية على يد المأساة المستوحاة من القوة الإلهية. ويمثل الموقف الثانى محاولات الدفاع التى تتداعى شيفاً فنيشاً، والتى تقول إن هناك انحداراً فى فهم المأساة (ويقصد بذلك الأساس الذى يصور منه الإنسان بطريقة مقنعة وهو يواجه قوى لا يفهمها). وظهرت، من هذا الشك الأساسى ومن الإدراك بأن ذلك يمثل فقداناً غير ضرورى فى مجال الإبداع، قائمة تشمل تقريباً كل كتّاب المسرح المعاصرين المعروفين، الذين شعروا - فى وقت أو فى آخر - أن من الواجب عليهم أن ينتجوا ويعرضوا مأساة إغريقية لأنها تتضمن أفكاراً مهمة تخص حتى فترة ما بعد الماركسية.

يمكن استخدام فكرة بنى الأطفال حلاً من الحلول لمواجهة العقم، ولذلك يصبح الضعف الجنسي أو العقم خارج نطاق الأبعاد المأساوية بالنسبة إلى المشاهدين الأذكياء.

وكان فى هذا الكلام كله شئ مألوف، وكنت قد سمعته قبل سنوات بعد عرض مسرحية (أشباج) لإيسن (Ibsen: Ghosts) فى لندن، وقد أكد ناقد أن مرض الزهري Syphilis، أصبح مرضاً من الممكن شفاؤه، ولذلك فقدت مسرحية إيسن كل أساس منطقى مأساوى كانت تتسم به، فى أيام كان رأى فيها غير مستقر فيما يتصل بالأمراض التناسلية. ولم أستطع إلا أن أتذكر هذا الرأى النقدي بالذات، عندما وجدت نفسى فى مدينة سيدنى (Sydney)، والتقيت هناك شاعراً أستراليا كان يتباهى بأنه أصيب بعدوى نوع جديد تماماً من ميكروب الزهري، وكان هذا المرض قد أربك جميع الأطباء فى أستراليا، بينما كانت تضيف التفاصيل إلى كلامه بمرح. وسميت هذه العدوى باسم الستافيلوكوكوس الذهبى (Golden Staphylococcus)، ورجع هذه التسمية إلى شكلها تحت المنظار المكبر، وكان هذا المرض قد طور مقاومة قوية لكل أنواع المضادات الحيوية. وأحسست بارتياح عندما علمت أن البحث العلمى واستشارة معامل التحاليل الدولية كانا سيقتضيان قريباً على سلطة الستافيلوكوكوس الذهبى، ولكننى لم أستطع إلا أن أتساءل بصوت عال عما إذا كان من المفروض أن يعلن بسرعة أن مسرحية (أشباج) لإيسن هى المأساة الأخيرة المثيرة فى الستينيات.

ولكن ناقدنا هذا كان سيجد ما يواسيه، أو ما يؤكد آراءه، فى الموقف الهادئ أو المتهيج تجاه العدوى ببكتريا جديدة وخطيرة للغاية. وفى هذه الحالة ربما كان سيرجع مرة أخرى إلى الرأى الذى يقول إن الجو الاجتماعى الذى تخلقه إزالة خرافة الأمراض المستعصية على الشفاء، وإبعاد العيب الذى يصدر عن النقد التزهي الذى كان يرتبط «بالأمراض» الاجتماعية، اجتماعاً

الاستيعاب، اختلافاً جوهرياً في الطرق التي تلمس بها قوة البرق، سواء كان ذلك عن طريق التضحية الطقوسية أو عن طريق الإرادة المطهرة التي توجد في الجماعة وهي تطبق فكرة العدالة لديها على المجرم أو عن طريق اختراع فرانكلين الثوري. وخلاصة مقالته ستاينر، بالفعل، هو أنه في مرحلة ما من مراحل الفكر اللغوي، أي في مرحلة ما من مراحل البحث العلمي مع كل فكرة جديدة لدى الإنسان الأوروبي عن جوهر الأشياء، تأثر الوحدة المعاصرة التي هي أساس التحكم في وعي الإنسان تأثراً قوياً، وبطل التأثير نفسه المعتقدات والنظريات نفسها (وبمثل الفن أكثر التغيرات عن ذلك وضوحاً). وبالنسبة إلى الحضارات التي تهتم - على مستوى الفعل لا اللفظ - بالتعقيد المتغير الموجود في الكون، يمثل الإنسان نفسه انعكاساً لذلك كله.

والآن، علينا أن نعود لموضوع المسرح، أي للتعبير المسرحي الذي يواجه مشاهديه بتوضيحات بشرية من النوع الذي يولد إدراكاً لوجود صراع لقوى تتناقض مع عالم من الممكن علاجه بالتكنولوجيا، وهذا يعد من تحديثات التدخل المأساوي التي يمكن تنحيها، حيث يصبح ضرورياً أن تختبر طبيعة الحدث المحدث الذي عندما يقدم بطريقة ناجحة بما يحدث خللاً في العقلية التكنولوجية التي تعود المشاهدون من أهل الصحة والمنطق أن يصدّوا بها تسلسل المغالطة الوجدانية pathetic fallacy.

وأهم اكتشاف - أو بالأصح - أهم إدراك هو أن نجد في مثل هذه المسرحيات عالماً كاملاً محكم الإغلاق به قوى أو وجود. وهذا هو العنصر الأساسي الأهم لكل مأساة حقيقية، ولا يهم هنا أين تجري أحداثها جغرافياً. ففي مسرحية (الملك لير)، مثلاً، نجد أن عالم البلاط الملكي كامل ومتكامل في المجتمع غير المنظم الذي نرى فيه الرياح ونبات الخللج. وهنا تتولد العلاقة بين أشياء تبدو مختلفة فيما بينها، مثل البلاط الملكي والطبيعة،

ونجد من بين المتشغمين من الموقف الأول، وهو القائم على مبدأ الرفض الثوري لما يفوق الوصف، حركة القصر الجديد «Neo - Fiction» الفرنسية المنتمية إلى أواخر الخمسينيات وبداية الستينيات (والتي ينتمي الروائي روب جرييه Robbe - Grillet - وآخرين)، ويهدف تصورها العام إلى تحقيق مظهر المحايدة في الكتابات الشعرية (لاحظ التناقض!). وجذور هذه الحركة منغمسة في معتقدات خاطئة تماماً، مثل أساس الفلسفة السريالية غير المزينة التي تبدو كأنها تعارضها. وتخلق نظرية القصر الجديد تباعداً بين الإنسان والعالم الذي يحيطه، وتصريح بأن هذا التباعد لا يمكن اجتيازها. وما نواجهه هنا، في مثل هذه المواقف التي تبدو متناقضة، هما وجهان للحضارة الأوروبية نفسها؛ فواحد منهما يعتقد أن من الممكن اختصار المسافة - بل يحاول أن يختصرها - وهي المسافة التي تفرق بين الإنسان وجوهر وجوده وأفكاره وشعوره... إلخ، أي بين الشيء (object) وحالة الوجود الخالصة (pure state of being). أما الوجه الثاني، فهو يطالب بإصلاح الأهداف الضارة بالمجتمع في مملكة لا تنس من هذه المدرسة الفكرية أو مدارس أخرى؛ فهو يقرر وجود فجوة تفرق بين الإنسان وبيئته المادية، ثم يستخدم بوعي كامل طرقاً آلية لتوسيع الهوة التي لم يثبت وجودها؛ لأنها نظرية بحتة.

ويلاحظ جورج ستاينر (George Steiner) - في تشخيصه لانهيار العظمة المأساوية للرؤية الأوروبية في فن المسرح^(١) - وجود صلة بين هذا الانحدار وبين انحدار الرؤية العضوية للعالم، وما يتعلق بها من علم الأساطير والرموز والطقوس. ويتضمن هذا العلم فكرة غريبة على الرؤية الأفريقية - وهنا نوسع شرح استعارة ستاينر - تقول إن هذا العالم الذي كان البرق يمثل فيه إفرزاً لعمارة الإنسان الكونية انهار، لحظة أن لمس بنجامين فرانكلين (Benjamin Franklin) قوته بطائرة ورقية. ولا تترى الميتافيزيقية الأفريقية، ذات العبقرية القادرة على

وذلك عن طريق الانتقال من شخصية إلى أخرى ،
فشخصية لير و شخصية كينت «Kents» وشخصية إدجار
«Edgars» وشخصية المهرج تخرجنا من بيئة وتدخلنا بيئة
أخرى لم ترجعنا إلى البيئة الأولى . ثم هناك شخصيات
البنات الثلاثى يصبحن بالتدرج أكثر لؤماً ، وعلى وشك
أن يتغيرن جسمانياً . وهذا هو تشكيل المكان فى
المسرحية الذى يدخله العالم المتخصص والذى يتضمن
شخصيات مجنونة وشريرة ، وتحكمه مبادئ الميراث
ومراسم البلاط الملكى ، ومن الممكن أن يوازيه أى عالم
يعيش فيه المشاهدون بقوانينه وقواعده وقيمه الخاصة به .
ويحيط عالم مسرحية (هاملت) غطاء مشابه ، وكذلك
الحال مع أماكن المعيشة عند جون سينج John Synge ،
وجارثيا لوركا Garcia Lorca ، وحتى عند فيديكيند
Wedekind داخل منازل الأكثر تخلفاً . ويبدو أن أهم
شرط لكل مسرح ذى عمق - وبصفة خاصة نوع المساءة
- هو الانغلاق الهكك لهذه المناطق الخاصة للمعيشة ،
حيث تتطور كل الأحداث . وتصبح المسرحية ، بمالها
من قوة إقناع داخلية ، غير متأثرة بما يحدث فى المكان
والزمان .

وعندما نربط مسرحية (أغنية عنزة) بمثل هذا الفن
المسرحى ، فإننى لا أبالغ فيما حققته بالفعل ، وهى
تبقي رغم ذلك مدخلاً ممتازاً للوعى الأصيل للعالم
الأفريقى . وتنحصر المسرحية داخل عالم مصغر متكامل
كالذى وصفناه من قبل ، وفيه تشابه قوى خاصة بعالم
لوركا Lorca ، ونذكر ذلك لتسهيل الإشارة إليها ، وهى
مسرحية بها عنف قائم بمثل محورها المركزى ، أى أن
خطتها الرمزية من الممكن أن توصف بأنها مليئة بالعنف
الشعرى ، فنحن نلقى هنا بشرا عملهم وبيئتهم بسيطة
وعادية ، وتتأثر حياتهم اليومية ولغتهم وبعد إدراكهم
بحركة المد والجزر ، وتقلون أمرجيتهم بالضباب
والمستنقعات . والحياة داخل هذا الكون المغلق الملىء
بالرموز المهمة ، حياة اقتصادية بالغة الحدة . ولا تمتد
هذه الحياة إلى إدراك للقوى الخارجية اللاحقة بها ، إلا

إنها تزيد قوة وجودها المغلق بالغ الحدة . ويستخرج من
هذه العلاقة المخلقة غيظ ذو عنف حتى يمهّد له تدريجياً
عن طريق أشياء رمزية داخل حوار المسرحية . ونجد
أنفسنا ، أخيراً ، ونحن نتابع الشخصيات الرئيسية أمام
الصورة التى فى الذروة وهى تمثل بالنسبة إلى المعانى
الرئيسية فى العمل ، صورة الكشف ، ونجد فيها وعاء
قربانيا وفى داخله رأس خروف ، ويمثل هذا قوة مضمنة
بطريقة غير مستقرة تكاد لانمستك ولا تحكم . وتوازي
هذه الصورة لب العجز الجنى فى المسرحية ، وهو هذا
التضخم والكبت للاستمرارية الطبيعية والإفراج الصحى
عن طريق المواجهة المقيم التى يضاف إليها الكبرياء
الفردى وغيبة الأمل ، أى مجموعة من القيم الأخلاقية
أو شفرة أخلاقية (moral code) تفترض ظروفاً عادية .
ولكن الموضوع ، هنا ، هو أن الظروف غير عادية بل غير
طبيعية ، فالتفاعل بين الإنسان والطبيعة الذى يصور على
أنه يتخلل المسرحية كلها يتطلب إصلاحاً جذرياً لهذه
الظروف غير الطبيعية ، وهذا الإصلاح يعد من المتطلبات
التي لا يمكن تجنبها عن طريق كبرياء رجل واحد . أما
الكبت الشعرى للعنف ، فهو نفسه يمثل البيئة الحقيقية
لمسرحية (أغنية عنزة) ، لأن العواصف لا تحدث كل
يوم ، ولا يقع الصيادون من قواربهم فى كل رحلة
يخرجون إليها وتسيطر فكرة هذه الدائرة الطبيعية للحياة
على إدراك هؤلاء البشر ، وتضفى بذلك على طقوس
التهدئة جوهرًا لكل حدث . وبناءً على ذلك ، فإن موت
شخص لا يفهم على أنه مجرد حدث منفرد فى حياة
رجل واحد ، ولا يفهم الخصب الفردى على أنه عنصر
يمكن فصله عن الوعد المجدد للأرض وللبحر . ومن هنا ،
فإن مرض رجل واحد هو علامة على - أو من الممكن
أن يتضمن - مرض العالم حوله ، فإن شيئاً ما حدث
ليسبب خلل الإيقاعات الطبيعية والتوازنات الكونية
بالنسبة إلى المجموعة كلها :

«انظر ، لقد أصيبت شجرة بيتنا بضربة أخرى
وانظر كيف تتدفق العصارة لتشر موتنا

ويعتبر المجتمع الذي يعيش في صلة وثيقة بالطبيعة ، وينظم حياته حسب الظواهر الطبيعية في حدود عملية الاستمرار المبررة - أي حسب أشياء مثل المد والجزر ، ونمو وتناقص القمر ، والمطر والجفاف ، والزراعة والحصاد - يعتبر مثل هذا المجتمع أعلى نظام أخلاقي يتضمن استمرار النوع ، موازياً لحركة الطبيعة . وعليها أن تفهم هذا على أنه عمل يتم داخل إطار معين ، من الممكن تسميته ميتافيزيقية الشيء الذي لا يمكن أن يتجزأ ، مثل معرفة الميلاد والموت اللذين يشكلان الدائرة البشرية ، ومعرفة الرياح بوصفها قوة متحركة رهبة منظمة مدمرة ناسفة ، ومعرفة ثنائية وظيفة السكين ، إذ إنها أداة للقتل والإبداع ، ومعرفة الأرض والشمس على أنهما حقائق تقوم عليهما الحياة ، وهكذا . وتمثل هذه الأشياء قوالب أصيلة تكون وتراجع فيها التقاليد والعلاقات الشخصية وحتى اقتصادات المجموعة . ولكن من الممكن أن تتطور من هذا الافتراضات أخرى لا تتجزأ ؛ فنجد مثلاً أسس الضيافة والتحذير من الزنا ، ولكن هذه أشياء تنقصها قوة القلب الأصيل وإجباره ، فهذه كلها تابعة لنوع ثانوي ، ومن الممكن مخالفتها عن طريق المصادقة أو الضعف البشري .

وتفهم التجربة العميقة لفن المسرح المأساوي داخل هذه الدائرة المحيطة التي لا يمكن أن تتجزأ . ويصبح انقطاع الفرد عن عاداته المعروفة لا يمثل خطراً لهذه الحقيقة المشتركة فحسب ، بل إنه يهدد الوجود نفسه ؛ وذلك بسبب هذا التعادل الوثيق بين كل فرد وقدر المجموعة كلها .

ولكن الرؤية الأفريقية ليست راكمية على الإطلاق ، حتى على مستوى المفهوم العام . وقد يبدو هذا القول مثيراً للدهشة لأولئك الذين يعتبرون أن نوع المجتمع الذي ظهر ، مما ذكرناه سابقاً ، يلائم بصورة مريحة للغاية كتابات كارل برور^(٥) Karl Popper الأولى التي كان قد ألفها من أجل المجتمع الشمولي الحديث . وبطبيعة

إنني أصدق . الآن أصدق . فقد ترك النمل الأبيض روثه على أسقف بيوتنا فأصبح كأنه شجرة تعفنت في المطر مندرة بالوقوع وأين الطوطم الذي بقي الآن حتى تتخلده قبلتنا حامياً لها ؟ !

وتحمل مثل هذه الفقرات للقارئ - وهي تظهر بعض الهفوات اللغوية التي تفسد جزءاً كبيراً من المسرحية - اقتراناً غير واعي بالعوامل المحيطة بالإنسان والمجتمع والطبيعة في عقل كل شخصية ، بصرف النظر عن الدور الذي تقوم به ، وتمثل عنصراً مهماً ، بل حيوياً ، في التركيبة المعقدة لتكوينات هذا العالم الداخلية ونظامه الأخلاقي بطبيعة الحال . ولا ينبغي أن يفهم هذا في المعنى الضيق للنظام الأخلاقي الذي يطرده المجتمع لينظم به سلوك أفراد . وهنا نجد أن الانهيار في النظام الأخلاقي يتضمن في الرؤية الأفريقية شقاً في جسد الطبيعة ، ويشبه ذلك تماماً المرض العضوي في الإنسان الواحد . وليس من الممكن لإيجاد الأدب الذي يعبر عن مثل هذه الرؤية في كثرة الكلام الجانبي ، أو في المناقشات بين الكبار ، بل إنه يوجد في صورة الوجود ؛ وذلك في أكثر الظروف ذهنية أو عاطفية . ولنرجع الآن إلى مسرحية ج . ب . كلاك ، حيث نجد أن الخلل الأخلاقي لا يقتصر على نوم الرجل مع زوجة رجل آخر ، وبالذات إذا كان هذا الرجل أخاه . وهذا بطبيعة الحال فعل مناقض لأخلاقيات المجتمع ، وتفهم في المسرحية على أنه هكذا ، فهذا شيء غير مستحب ولا يتسامح فيه . ويواجه الانحراف عن السلوك المتجانس مثل هذا السلوك بطرق شتى ، تختلف من مجتمع إلى آخر . ولكن من الممكن أن يفهم هذا الفعل المضاد للمجتمع على أنه أقل خطورة ، على رفاة المجموعة ، من خيبة الأمل الزائفة والكبرياء المقيم ، على سبيل المثال ، ويرجع ذلك إلى الظروف المحيطة بهذا الفعل .

الحال ، لاحظ بعض نقاده أن معرفته غير صالحة باجتمعات التي يحاول أن يدخلها في دائرته المغلقة الخاصة التي كونها ، فاستنتاجاته الأساسية غير دقيقة ، إذ تصحط النظام الأخلاقي الذي تقوم عليه هذه الرؤية . وهذا النظام الأخلاقي هو التطور المستمر للحكمة القبائلية ، ويرجع ذلك إلى إحدى حقائقه التي تقبل فكرة الطبيعة المرنة للمعرفة . ولا يعني ذلك إلا انكسارات لبدية تكون حقيقة من الواضح أنها معقدة (٦) . وأظهر الدارسون الأوروبيون ، دائما ، ميلا إلى تقبل الأسطورة ، أي المأثور التقليدي المتوارث - المتمثل في الطرق الاجتماعية لنشر المعرفة أو توطيد المجتمع - على أنه دليل على الصلابة الأصلية . ولكن الظاهر دائما هو عكس ذلك ؛ فهناك موقف يعيل إلى القول بأن من بين صفات معظم الأشياء الأفريقية المقدسة - وهي صفات تنكر وجود الأشياء الملوثة أو «الفريسة» داخل النظام الهضمي للإله - توجد صفة التكيف الفلسفي . وتظل هذه التجارب خارج معرفة القبيلة حتى يقع الحدث ، ثم تمتص بواسطة الإله لتصبح جزءاً آخر من الدرع الاجتماعي في صراعه من أجل بقاءه ، وتدخل بهذا في المأثور التقليدي المتوارث للقبيلة . ويخلق هذا المبدأ للمجتمع قالباً مرناً ذا وعي مستمر ، وهو قالب يظل خارج الدائرة التي يحتكرها رجال الدين ، ويعني ذلك أنه يظل خارج كل المطالب العقائدية لمعرفة الأسرار . وكما هو الحال في العالم كله ، يبقى التفسير غالبا بين أبدي مثل هؤلاء الوسطاء ، ونادراً ما يبقى عند الحكم القاطع للمسيحية أو للإسلام (٧) . والمهمة الأساسية لهؤلاء هي تعزيز الوعي القائم بين الجماعة ، وهو وعي يخص التداخل الكوني ، وذلك عن طريق الالتزام بالعرف والطقوس والأغاني الأسطورية التاريخية ، ثم يوجهون هذه الحقائق - التي تكون أحياناً عبيرة التطبيق - نحو الحياة العائلية والتقاليد الجماعية .

وهناك مثال آخر ، وهو خليط جيد من الأسطورة والتاريخ ، يتمدد أكثر في ذلك الجهل الذي يخص حب

معرفة الإنسان للكون ، وهو كذلك يقود الإنسان نحو الأشكال الفنية الأكثر عمقا ، بنوع من محاولة استرداد الأصول أو كرباط قوى بها ناتج عن الشعور بالابتعاد عن هذه الأصول . فلم يكن من المقصود ، ولا من المصادفة ، أن تكون مسرحية (أبا كوسو Oba Koso) مسرحية مأساوية . والمهابة أيضا تعبر عن رؤية ، وكذلك الميلودراما والتسميات الملائمة الأخرى التي تربطها بفن المسرح . ولكن ، رغم وجود كتاب مسرح مثل مولير Molie're وبن جونسون Ben Jonson ، نجد أنه حتى المهابة التي تخص النمط الأصلي archetype يجب عليها أولاً أن تصغر حجم البشرية حتى تصبح في متناول رؤية الكاتب المسرحي . ومن الممكن أن توسع المأساة هذه الدائرة ، وهي توحى بمجالات ذات أسرار في النص غير قابلة للتفسير . فمن الممكن أن نمارس أو أن نتعمق فهم إطار رؤية من رؤية المأساة . ومن المؤسف أن نرى أن المسرحيات المأساوية ، التي تنتشر بكثرة في الساحة الأدبية الأفريقية ، تظهر قليلا من هذا الإدراك . ويتحقق جذب اهتمام الجمهور بهذه المسرحية عن طريق الإحباط المؤقت فحسب ، الناتج عن عدم مقدرتنا على الإشارة إلى مسرحيات منشورة ومتوفرة ، أو من عدم مقدرتنا على أن نلتفت في النص ذلك الجوهر المعروف في فن المسرح المزى ، وهو الذي يواسي الإنسان ببلاغة عن محدودية قوته التي تمنعه من فهم لباب الأسرار بطريقة حديثة يصعب عليه إياها دائما .

ومسرحية (أبا كوسو) (٨) تجمع - في جوهر شعري - بين فجوة الحدائث التي بين الرمز والحدث والحوار ، ويمثل هذا اتحادا مثاليا نادرا ما يوجد في المسرح الأفريقي المعاصر . وقد كتبت هذه المسرحية ومثلت في يوروبا Yoruba ، وهي تقدم مرجعا مناسباً فريدا من نوعه ؛ وذلك لأنها مثلت أمام مجموعة متنوعة من المشاهدين الناطقين بلغات مختلفة عبر العالم - ومن بينها اللغة الألمانية والإنجليزية والعبرية والروسية والبولندية

نفوذ واحد أو اثنين من كبار قادة الحرب في مملكته ،
ويستخدم من أجل هذا الخدعة التقليدية التي تتمثل في
إرسال هؤلاء القادة إلى حدود المملكة للمحافظة على
النظام . وكان سانجو والقا من أن شخصياتهما المتشابهة
سوف تقودهما إلى صراع حتمي فيما بينهما . وكما
هي العادة في مثل هذه الحالات ، فقد شجع مستشارو
سانجو ومتابعوه على السير في هذا الاتجاه . ولكن الحيلة
تفشّل ، فالمقاتلان يتلاقيان ويتصارعان ولكن المنتصر
منهما ينفو عن المهزوم ، ويصبح كل منهما على حدة
أكثر قوة . ومرة أخرى ، وبإلحاح من حوله ،
يستدعيهما سانجو وينظم مبارزة أخرى بينهما . وفي هذه
المرّة يقتل المنتصر - وهو جبونكا Gbonka ، الرجل نفسه
الذي انتصر وعفا في المرّة الماضية - عدوه ثم يلتفت نحو
الملك ويطلب منه عرشه . ويتصرف أتباع الملك حسب
طبيعتهم في هذه المرّة ، ويسدّون في التخلي عن
ملكهم . وينقلب الملك ضدهم وهو غاضب من هذا
الفدر ، ويقتل بعضهم . ولكن الاستهجان يجبره على
الخروج من حيث يفكر في أن يشنق نفسه وهو في حالة
بأس ، ولكنه لا يشنق نفسه لأن ما كتب في آخر المسرحية
هو نفسه تمجيد له وعنوان المسرحية - وهو « أبا كوسو »
Oba Koso بمعنى « أن الملك لم يشنق نفسه » . ويقرر
التاريخ في تصورهم أن سانجو صعد إلى السماء لينضم
إلى الآلهة الآخرين في المقبرة الخاصة بقبيلة الـ Yoruba
وهو مشتمر من ضعف البشرية .

وهنا مثال من أغنية مديح سانجو وهي تحتفل بقوته
المفرطة ووحشيته :

« إنك تعتقد أن الدودة تراقص

ولكن هذه طريقها في السر

وأنت تعتقد أن سانجو يكافحك

ولكن هذه هي طبيعته

إنه يأكل بطاطة مهروسة مع كبير العائلة

وبعد ذلك يمسك يافته الأكبر عند البوابة

ويقتله

والفرنسية . ولم تفشل هذه المسرحية ، في أي مكان ،
في تحقيق هذا التطهير الجماعي العميق الذي يعتبر من
الأهداف المعترف بها في العمل المسرحي . وهي تمثل
نموذجاً حياً للجدور العالمية للنهض المساوي ، كما أنها
تمثل كذلك الطبيعة المتسامية التي يتفوق بها الشعر على
باقي أدوات التوصيل ، مثل اللغة والموسيقى والحركة .
ويجب علينا أن نعيد الكلام عن الإيحاء الأولى بعالم
مغلق قائم بذاته ، ومتماثل بطريقة واضحة ، لا يتأثر
بالتقاليد والقيم الخارجية ، وهو إيحاء نرى وجذاب حققه
الجمع الموفق للأدوات المسرحية ، وهو يمثل هجوماً لغوياً
وحسياً للعارفين بهذه الحضارة وللخارجين عليها
بالطريقة نفسها . ويقام في الحال نظام رموز عن طريق
الإيحاء والحركة وتوافق موسيقى معين ، ويخلق هذا
النظام ، بذلك ، واقعا قائما بذاته . ويعلم القاصد الجديد
أنه حتى الأدوات التي تستعملها الشخصيات الرئيسية ،
تتضمن معاني مهمة راجعة للمجتمع والأساطير ، ومن
يقف خارج هذا العالم يشعر بذلك بالتأكد . وبينما
يفقد طبيعة الحال شيئا من خصوصية هذا العالم ، فإنه
يستطيع أن يخلق بسهولة ميزانا مرجعيا scale of refer-
ences مساوياً ، لأن ذلك كله تتم رؤيته في إطار من
الحركة والصراع المنظم ، وكل هذا يطوع العلاقات ذات
الإيحاء المنظم بمهارة . وقد لا يلاحظ الغرب عن هذا
العالم أن كلا من الإيحاء والخشب هما ضمن أشياء
ذات خصوصية ومقنعة ، وحتى لو كان عديم الإحساس
بالنغمة والإيحاء بشكل مزمن ، فإن ذكاءه وإحساسه
يتفاعلان مع حقيقة أنه مشترك في قالب أصيل (matrix)
معكامل مع قوى حضارية ، وأن التطوير المساوي لحكم
أبا سانجو Oba Sango ، ليس مجرد حدث في سجلات
تاريخ شعب ، ولكنه يمثل التشكيل الروحي للشعب عن
طريق انغماسه في أصوله الشعرية .

ومن الناحية التاريخية ، تتناول المسرحية تدبيرات
حاكم مستبد اسمه سانجو (Sango) يحاول الحد من

وأحيانا غير أخلاقي ، لدرجة أن الشخصية الرئيسية تُرى على أنها انعكاس لهذه القوة الجماعية بكل متناقضاتها.

ويسود المسرحية هذا الإحساس بالبحث عن الأصول وعملية تكوين الجنس البشري ، ولذلك نجد أن تيمى Timi - وهو أحد قادة الحرب - يصل للمرة الأولى إلى مستوطنته الجديدة ، ويعطى هذا الوصول مثالا آخر لفكرة البحث عن الأصل التي يوحى بها الشعور في المسرحية . وتيمى - وهو غريب ووحيد وخائف - يطلب العون الكونى فى أخنفته ويقول:

«إننى أجيء اليوم إلى مدينة إدى
وهى النسمة الرقيقة التى تقول
هبوا نحوى يا أرواح الأرضات التى تتكاثر
وهى تقول احتشدوا نحوى
فإن الهواء هو أبو الندى
والندى هو أبو الأمطار
والأمطار هى أم المحيط
والمحيط هو أبو الأرض التى كثر السير عليها».

وتنتشر دعواته ، وهى موجهة أساسا لسكان إدى Ede ، الذين لم يرههم أحد بعد ، لتروظ عالم الحيوان والأرواح وكل قوى الطبيعة ، وتقيم صلة بينه وبينهم عن طريق ذكرى أصولهم والقوى الناجمة الموافقة التى يجب عليه أن يستنتجها من رد فعل إيجابى ، هو صدى للإحسان ، يشابه الذى يأتى من السكان الموجودين ، فهو يمثل بالنسبة إليهم تجديدًا أيضا . فكان دعاؤه ، فى وقت من الأوقات ، هو نفسه دعاؤهم الذى كانوا يطلبون عن طريقه رحمة القوى الخفية عندما احتلت للمرة الأولى الأرض التى كانت عذراء فى يوم من الأيام. ويمثل رد الكورال غير المرئى ، الذى اجتمع فيه بطريقة رمزية كل مخلوقات هذا العالم غير المحدد، تجربة تعاش عاطفيا ، هى بمثابة مولدهم وأصلهم . وتجتمع

وهو يصعد الحائط ، ويشق الحائط شقا
فيفتحه
ويدق مائتى حجر من الرعد فى الفتحة».

ونكثر فى المسرحية فقرات دينية غنائية تمهد الطريق لإعادة تثبيت الجنس البشرى بعد ذروة المسرحية . وبعد أن يخضع الصراع لهذا الأسلوب يخرج من كيانه القوى الشريرة الزائدة . والمبادئ التى تهدم نفسها المتجسدة فى أغنية المديح المذكورة أعلاه ، مثلا ، تخرج من الجماعة عن طريق عذاب الشخصية الرئيسية . والفن المسرحى المأساوى (وكذلك الفن الشعرى المأساوى) من هذه الطبيعة يحمل عن طريق المبدأ التماثل (homoeopathic) . ولا يجب علينا أن نتعجب من أن نجد مصطلح «أغنية مديح» على رأس موضوع يضم هذه الوحشية غير العاقلة ، أو نجد عند التمثيل أن الأبيات تغنى بطريقة مديح محابدة وفرحة . وهنا يجب علينا أن نتذكر أن هذه الفقرات وظيفتها تصبح أساسية لتضفى نوعا من الصحة الواقعية للجماعة ، فهى تجسد كذلك نواحي الحرية التى فى أسرار الطبيعة وفى أصول البشرية . فالاستشهاد بكرم الطبيعة ليس عملا سلبيا ، وليس من الممكن أن يتحقق عن طريق الممارسة الدينية المحفوظة عن ظهر قلب . وقوة الجماعة أو إرادتها المصرة مكتوبة فى شعر مثل هذه المأساة. ويصبح من الصعب أن يقرر ، عن طريق الانتقاء المعنوى المبسط ، اختيار ما يمكن أن يستخرج من طاقات الطبيعة لمعاونة المرسل ، وذلك إن كانت الشخصية الرئيسية بمثابة رمز لها خلال هاوية الأصل (فهو هنا جنس وأيضاً فردى) . ويجرى سانجو على عبور الهاوية الرمزية نيابة عن قومه ، وهو يعتمد فى عبوره الخفيف على الخير والشر . ويحقق كل من إفراطه وضعفه المأساويين متطلبات التسلسل الدائرى كما يحققان تكامل الطاقات الكورالية (الجماعية) وطواعيتها، وهذا توتر أبدي يؤده التحدى والاستجابة ، وهو أحيانا متممق

المشكون من الريح والمطر والمحيط ، والنمو والولادة المتجددة ، وهو إيمان إنسانى وتأكيد ويمثل هذا كله الوجه الآخر للضياع المأساوى . وبهذه الطريقة ، نجد أنه حتى هذه الشخصية الثانوية تصبح - وهى ليست أقل من جبونكا (Gbonka) ، وليست أقل من المجموعة الكورالية، وليست أقل من سانجو نفسه - تمثيلاً لفكرة الاستمرار وهى تتجول على حافة قلب الأسرار الكونية ، وسوف يغمس فى هذا القلب القائد سانجو قريبا .

وتقع أحداث المسرحية فى الوقت المثير الذى يتكون فيه الجنس البشرى ، ويصبح الجهل رغم ذلك مألوفاً ومعقولاً حتى بالنسبة إلى المشارك الغربى فى هذه الطقوس المأساوية التى تمس أصول البشر . ويرجع ذلك إلى أن مسرحية (أبا كوسو Oba Koso) ، ثبت قوانينها الداخلية المنسجمة بعضها وبعض بثقة ، ثم تتسع بعد ذلك من خلال نبرات الشعر والمواطف المبهجة نحو استرداد الإدراك الأوسع للوجود الكونى والفردى

شدة السهر والاستقرار ، والافتلاع والتنقل ، بهذا التصور للوحدة البشرية وانعزالها ، ويشير ذلك كله مشاعر قائمة فى الجذور العاطفية للمأساة . وتمثل أغنية تسمى نداء للإنسان وللطبيعة من أجل المساعدة الشافية للقبول. أما المفتاح الذى يفتح مصدر القوة ، فهو المناجاة الشعرية الأسطورية التى توجد فى الفقرة الخاصة بالجنس البشرى ، حيث نقرأ:

«إننى أتى اليوم إلى مدينة إدى
وهى النسمة الرقيقة التى تقول ، هبى على
يا أرواح الأرضيات المتكاثرة ، واتجهى نحوى
فإن هناك مائتى رافدة تسند المنزل
وهناك مائتا سحلية تسند الحائط
لترفع كل الأبدى لتدعمنى» .

وكما رأينا فى الفقرة السابقة ، نجد أن الخيط المستمر هو فكرة الاستمرار . ويقدم صراع تسمى على أنه جزء لا يتجزأ من برهان الطبيعة وهى فى أكثر حالاتها ألفة ، وتدوب هذه ألفة فى الكون الأوسع

المواش

(١) الملاحظات العامة لمسرحيات شومنت «في مكانها» (In Situ) أي في المكان الذي نشأت وانتهت فيه ، وكذلك في الوقت المناسب لها من السنة ، وهي ليست مجرد أشكال مختلفة للفكرة الأساسية نفسها . والمسرحية المقار إليها هنا كانت مسرحية (حصاه) Harvest Play التي عرضت أحداثها خلال فصلية مزرعة بعد حوالي ثلاثة أميال إلى الجنوب من إهيالا (ihiala) التي كانت تعتبر في ذلك الوقت المنطقة الشرقية من نيجيريا في عام ١٩٦١ .

(٢) كان كولا أجومولا (Kola Ogunmola) يعتمد على مثل هذا التراث ، وهو تراث لا يزال قائما في ملهات القناع القديمة ، وذلك وهو ينتج مسرحية سكيو ليد (Palmwine Drinkard) .

Clark : Three plays . Oxford: O.P., 1964

(٣) انظر :

George Steiner : The Death of Tragedy London : Faber , 1963 . See Chaps 6 and 9

(٤) انظر : موت فن المأساة الفصيلان : السادس والسابع

Karl Popper : The Open Society and its Enemies . London: Rountledge , 1962.

(٥) انظر : المجمع المقترح وأعداؤه

(٦) هذه الفكرة تمثل ، دون شك ، الخط الموحد لفكر قبيلة إفا (Ifa) (Yoruba Divination)

(٧) صيغ سانجو (Sango) ، هذه الطبيعة القادرة على التكيف ، التي لا تنالض أو تلوث جوهرهم الأساسي ، من توسيع المجال الذي يقع فيه البرق ليدخل الطاقة الكهربائية في الوهي العاطفي لمتابعيه ، يصبح الرب أجون (Ogun) ليس فقط رب الحرب بل رب الثورة أيضا ، وذلك حسب السياق الأكثر معاصرة . ولا يحدث ذلك في أفريقيا لحسب ، بل إنه يعد كذلك إلى الأمريكتين ، حيث انتشرت عبادته . فلاكتشف التابعون الكاثوليك في نظام باتيستا السياسي (Batista regime) في كوبا . بعد ثورات الألوان . أنه كان لابد أن يكونوا أكثر اعتمادا بأجون ، وهو رب الثورة الذي كان قد أعيد اكتشافه فيهم بكارل ماركس .

(٨) مسرحية أبا كوسو Oba Koso نشرت في :

Oba Koso in three Yoruba Plays . (English Adaptation by Ulli Beier). Ibadan : Mbari Publications, 1964.

وترجمت بالاشتهادات نفسها جميعا التي أوردناها هنا.





دور المسرح

فى التنمية الثقافية فى أفريقيا *

جان يليا *

مقدمة:

إذا كان المسرح هو المرأة التى تعكس بطريقة مبهره ظاهرة أو حدثا مهما فى حياة شعب ما، فمن المؤكد أن المسرح، أو النشاط الذى يتبعه، هو جزء لا يتجزأ من التراث الثقافى فى أفريقيا. وقد أكد مؤرخو المسرح الأفريقى أن أفريقيا القديمة كانت تقدم عروضاً تمثل المسرح الأصيل.

ولقد قضى الاستعمار على تلك الأشكال الأصيلة واستبعدوها، ولكن بقى منها بعض البذور التى ساهمت، ولو بقدر ضئيل، فى إحياء الفن المسرحى الأفريقى وازدهاره. إن مكانة المسرح من حيث هو فن متميز ومحدد فى تزايد مستمر منذ ثلاثين عاماً. فقد ازداد عدد مؤلفى الدراما الأفارقة الذين حققوا حضوراً ثقافياً وموهبة

* نصل من كتاب المسرح الأفريقى ومخطبات العمية. أصدره المعهد الثقافى الأفريقى.

* مؤلف وكاتب مسرحى، يحمل بجامعة بنين Benin القومية. ترجمة: هيلين ليريد، مدرس بمركز اللغات والترجمة بأكاديمية الفنون بالقاهرة.

ملموسة، من خلال ستين عملاً من الأعمال الدرامية التى تغطى الجوانب المتنوعة فى مختلف البلاد عن طريق تناول التيمات المسرحية المتنوعة. هذا التطور المسرحى هو نتاج للنمو الثقافى العام الذى مر كل المجالات. كما أثر هذا التطور على القطاعات الأخرى فى المجال الثقافى الأفريقى، وكان لهذه القطاعات، بدورها، أثرها الفعال. وتحليل هذا التفاعل فيما بين المسرح والقطاعات الثقافية الأفريقية الأخرى، سوف نعمل على إيضاح الدور الذى لعبه الفن المسرحى فى أفريقيا التقليدية، متتبعين فى ذلك أثر الأشكال البدائية أو الأولية للمسرح الأفريقى التقليدى ثم أقوله تحت وطأة الاحتلال، وما أصابه من تشوهات، ثم بداية مرحلة نهضة، وبعد ذلك صحوة متأنية فى إطار له مضمون «سوسيو-بوليتيكى» (اجتماعى - سياسى) جديد. وسوف نعمل على استخلاص التيمات المهمة وما يشغل المسرح الأفريقى من هموم، وعوامل نموه، ودوره الفعال فى الثقافة الأفريقية، وفى النهاية سوف نتوقف عند الدور المميز الذى يجب أن يقوم به فى هذه الثقافة.

١ - تمهيدات المسرح الأفريقي.

لم يتمكن المسرح، من خلال هذا الشكل التقليدي، أن ينمو بصورة تقوم على نوع من التجانس، وذلك بسبب عامل الاستعمار الذي عمل على كبح هذه الاندفاعات الأصلية البدائية وتشويه المحتوى الثقافي وخلق إشكالات جديدة في التعبير؛ حيث فرض لغة المستعمر، وتدرس نماذج ثقافية جديدة قدمت على أنها الشكل الوحيد المناسب. وقد وضع هذا الصراع على المستويين السياسي والديني معاً، بل تم تكميم وإسكات تلك الأصوات الأفريقية التي نحت هذا المنحى، ولكن في إطار المدرسة الاستعمارية كانت بداية الصحوة قد أخذت في التكوين.

نحن نعلم جيداً مكانة باكورة هؤلاء الرواد في مدرسة المعلمين وهو وليام بونتى، كما نعلم دور مدرسة المعلمين بينجرفيل Bingerville في محاولة التصريف بالثقافة الأفريقية للأوروبيين، وإظهار مدى غنى هذه الثقافة القديمة، وذلك عن طريق استعادة المكانة التي كانت للغناء والرقص في كل العروض الأفريقية المقدمة وسوف تلعب المدرسة الاستعمارية والمحتل الجديد دوراً يعمل على حث هذه النهضة وإنشاء روبرتوار وعقد اللقاءات.

ولكن في الوقت نفسه، قام الاتجاه الاستعماري بفرض أشكال أو نماذج غريبة مثل: مولير وشكسبير، أو عن طريق استحضار فرق مسرحية أوروبية من الفرق المتجولة لتعمل على رفع التذوق الفني بواسطة تعليم اللغة الأجنبية. في ذلك الوقت، استطاع بعض البلدان التي تتمتع بوحدة لغوية، تمتد على مساحات جغرافية واسعة، مثل نيجيريا، أن يخلق إبداعاً شعبياً تلقائياً للغة مخففة: اللغة النيجيرية «البدجين» Pidgin أو اللغة الشعبية «الشرايبا» Charabia التي يتكلمها المحاربون الأفارقة، وهي لغة فرنسية مبسطة.

كان للمؤسسات والإرساليات الإنجليزية دور في محور الطابع الثقافي المنقول لبعض العادات التي وصفوها بأنها

إن إحصاءات العروض الثقافية التي حصلنا عليها في المسرح تثبت بشكل قاطع أن أفريقيا التقليدية، من السنغال إلى زائير مروراً بحالي، وساحل العاج، وجمهورية البين، ونيجيريا، تقدم عروضاً مختلطة فيها التمثيل بالطقوس الشعائرية. ففي بلاد الماندنغ Mandingues يقوم الشباب بالتعبير عن الحرمان الذي يعانونه عن طريق عروض زاهية غنية بالقرحة، يسخرون فيها من المتزوجين الذين يكبرونهم في السن.

أما عند أهالي الهروبا Yuroba، فإن الروابط التي تهتم بالشؤون الدينية، تعمل على تنظيم أعمال درامية مبنية على الطقوس التي تمجد بطولات الأجداد، في مضمون له شكل وصفي طريف يؤدى بعض المهرجين واللاعبين بخفة بينما يرتدون الأقنعة التي تمثل الحيوانات، وتكون الشخصيات مطبوعة في قوالب تمثل المجتمع الهوروي؛ مثل الذين يؤمنون بالعبادات الدينية والأجانب ثم الأوروبيون، ورجال البوليس.. إلخ.

اكتسب الرجل الأفريقي خبرة وتعلم من خلال مشاركته في مثل هذه الأشكال الأولية للمسرح؛ فلم تكن بالنسبة إليه محض تسلية فحسب، لأنه يجب على الجميع المشاركة. وقد عبر عن هذا آلان ريكارد Alain Ricard، في كتابه (مسرح وقومية) قائلا: «المشركون هم الجمهور». ويُقدم هذا المسرح في شكل أحداث وتلوحات، والحبكة فيها يتم التعبير عنها بالغناء والموسيقى.

إن هذا المسرح يعكس الوعي الثقافي والسياسي والديني في ذلك الوقت للشعوب الأفريقية. ويظهر دور المسرح الأفريقي في النمو الثقافي دون منازع. وهو يعنى بتقديم عروض شعبية تظهر تداخل القيم الأساسية الثقافية للجماعة: من شعارات طقسية، وفن النحت، وأغان متنوعة، وتعبير حركي.

وسوف نحاول استبعاد الاتجاه الجامد الذي يعتمد على التقليد الثقافي والزعة المرضية في إرضاء الذوق الأوروبي خلال الأعمال الفلكلورية، والانجذاب نحو ثقافة غربية مندهورة، وقد أظهر ذلك الكاتب إيميه سيزار في هجائمه المشهورة (أحاديث عن الاستعمار). وكل الأعمال الناتجة عن هذا الرفض للثقافة الاستعمارية قد أثبتت الهوية الثقافية للزنجي - الأفريقي.

٣- تلك الفترة كانت خصبة بالثقافة المعهجة ولكن ما المواضيع الرئيسة التي كانت تشغل المسرح الزنجي الأفريقي Negro-African ؟

أ- لنذكر في البداية أن المسرح الأفريقي الأصيل، مثله مثل كل مسرح حقيقي، يمثل خلاصة لكل الفنون. وليس لمجال ثقافي آخر، غير فن المسرح، القدرة على إظهار النمو الثقافي لأفريقيا.

بما لا شك فيه أن المسرح الأفريقي التقليدي يضع في متناول يده الفنون التشكيلية لتكون في خدمة العملية الإبداعية في الديكور وأزياء الممثلين المشاهدين، والمشهد المسرحي يشبه حفلا كرنفاليا أو عرضا للأزياء. وقد خلق النحت أشكالاً فنية غنية ومختلفة من الأقنعة، وكان التعبير الراقص بالحركة (الكهوجراف) يمثل جزءاً أساسياً من العرض؛ لأن الرقص والغناء هما أساس إيقاع الحياة الشعبية. وقد حاول المسرح المدرسي، بكل طاقته، إدماج الرقص في المشاهد أو استخدامه بين الفصول. أما عن الأغنية، فقد كانت الرقيق الذي يتغذى به العمل المسرحي؛ إنها بمثابة النفحة المبدعة الشاعرية للحواديت التقليدية، وهي أيضاً الأداة الخاصة لتنظيم الصراعات الجماعية التي تحدث أثناء المناظرة الخطابية في الحفلات الشعبية التي تسمى «الهانلو» Hanlo؛ وذلك في داهومي القديمة وتوجو كذلك، كانت تلاوة الترانيل مثل «الجريو» Griote وكان للأغنية المرتجلة مع التعبير الإيمائي معاً، تأثير واضح في تجنب بعض النزاعات الحزبية، وكانوا يشعرون بالحرية عندما يلجأون إلى السخرية والفكاهة.

غريبة أو غرافية. وعلى ذلك، فقد نمت عملية إحلال، لتستبدل هذه الطقوس مشاهد مأخوذة من التوراة، تقدم في صورة عروض مسرحية، مثل (قصّة آدم وحواء)، (يوسف وإخوته) وفي حالات أخرى، تم الاحتفاء بشكل آخر من الأشكال المسرحية الأفريقية الشعبية «حفل كونسير» التوجولي، وهو غنائي بالطبع.

٢- تقع صحوة المسرح الأفريقي الحديث فيما بين عامي ١٩٣٠ و ١٩٦٠

تصطدم القومية الأفريقية، وهي مازالت بعد في حالة التكون، بقوات الاستعمار المستوطنة. هذا إلى جانب غياب المؤسسات الحرة التي تعمل في المجال الثقافي؛ لذلك فقد تعرضت النصوص المسرحية للإشراف الرقابي، وقد عانى الاضطهاد أولئك المسرحيون الذين جازفوا لتقديم أعمال درامية مستمدة من الحياة الاجتماعية، مثل أوبير أوجونديه من نيجيريا في مسرحيته (المجاعة والإضراب)، لأنهم بذلك قد تجاسروا وقاموا بنقد الحياة الاجتماعية والسياسية بسخرية، وكان هذا أمراً مرفوضاً في ذلك الوقت.

لقد ازداد الوعي السياسي مع دخول الحركة الثقافية الزنجية في الصراع الذي ارتبط بنشوب الحرب العالمية الثانية بين عامي ١٩٣٩ و ١٩٤٥، ومشاركة الشعوب الأفريقية في هذا الصراع. كما كانت هناك معارضة من الأفارقة ضد الأشغال الشاقة والإكراه والتمييز العنصري للنظام الاستعماري. وهكذا، فإن الوعي الثقافي بالقيم الحضارية الأفريقية أعطى دفعة وقوة للوعي السياسي؛ ففي عام ١٩٥٦ قدم رجال الثقافة - السوداء - من فنانيين وكتاب، أثناء انعقاد مؤتمر مشهود، مجموعة من التساؤلات، وقد أشاروا إلى أن التعريب السياسي نتج عن التعريب الثقافي.

ولكي تقف الثقافة الأفريقية على أرض ثابتة، كان عليها أن تبدأ بالمعارضة.

لقد أفادت المسرحية الأولى التي كتبت للمسرح، وهي مسرحية (كوندو القوش Kondo le requim) من الترجمة إلى لغة «الفون» (Fon)، وهي ترجمة جديرة بالاعتبار، إذ تمثل هذه اللغة لغة شعب داهومي؛ حيث كان يعيش الملك الصامد جيههانزون Gbehanzin.

بفضل ذلك، كان لنا متعة تعرف الماهية الحقيقية لما كان يجب أن يكون عليه المسرح الشعبي الأفريقي. ثم اختير الممثلين من الشعب العامل الكادح؛ العمال، الفلاحون، غير المتعلمين أو الأميين، ولكنهم كانوا يمتلكون ناصية لغتهم الأصلية وثقافتهم التقليدية الأصلية، وبذلك استطاعوا توصيل الرسالة الحقيقية بكل وضوح واقتدار.

وكان لهذا المصداق أثر غير متوقع من خلال الدراما التاريخية. وكان الجمهور الشعبي يشارك في الأداء بجدية وبطريقة إيجابية، وقد قام هذا الجمهور بالتعبير بتلقائية، ودفع الممثلين إلى الصياح والضحك والبكاء والصراخ الأسنان.

بما سبق، نستطيع الاقتناع، بسهولة، بأن المسرح إذا تلاعب بقدر المستطاع مع المواصفات الأصلية الموروثة لشعب ما، فإنه يصبح مؤثراً في كل العناصر الثقافية الأخرى، لأن المسرح، بطبيعته، يعكس بجدارة السمات الأساسية للشعب.

ب - وهكذا، فإن الاهتمامات الرئيسية للمسرح الأفريقي ارتبطت بالاهتمامات الاجتماعية والسياسية لأفريقيا.

بتعبير آخر، فإن المسرح يكمل دوره الحقيقي ويقوم بربط الحياة الواقعية بما يتيح من إمكانات لتخليق الخيال والحلم، وبذلك تكون المسرحية واقعا يعيشه مشاهدوها أو حلما يتمنون تحقيقه.

لذلك، بعد عام ١٩٦٠ مع الاستقلال السياسي، كانت التيمات الرئيسية للمسرح الأفريقي تهدف إلى

وكانت العروض المسرحية تتيح فرصة استخدام إمكانات الآلات الموسيقية والحركة البشرية جميعاً، مثل: الكوراء، تام - تام، فلوت الصاجات، الطبل، الأجراس، الأماهي، العصور بحركة الصدر ودق الأرض بالأقدام...

من خلال هذا الشكل المسرحي الشعبي، تُقدم الشخصيات الكلاسيكية القائمة في المجتمع الأفريقي، مثل: الساحر، والمراف الذي يشفي الأمراض، والمشعوذون الدجالون، ومؤرخاً، قديم الموظف حديث النعمة، الأفارقة أصحاب البشرة السوداء بأفئدة يضاء، حسب ما جاء في التعبير الشهير لفرانز فانون Frantz Fanon، ثم المسنون الذين كانت لهم زيجات متعددة ومع ذلك يقومون بمغازلة الفتيات صغيرات السن.

إن الوعي بالدور الرئيسي الذي يقوم به المسرح، يظهر بوضوح بعد تبنى الكتاب والشعراء الأفارقة الزواج لهذا النوع من المسرح: إيمي سيزار Aimé Césaire سينجور Senghor داديه Dadie، وول سونكا wole، Soljinka، دجيريل تمسير ليان Djipri tamsir Niane، بيراجو ديوب Birago Diop أويونو ميا oyono mpa، جي مينجا Guy menga، سيلفان ميبا vain Bemba فرانسيس بيبى من بين الكتاب Francis Bebey. أما سمبان عثمان Sembène Ousmane، فقد أثر السينما لأنها شكل خاص مختلف عن العرض المسرحي، وذلك ليقدم من خلالها أعماله الرئيسية لتصبح في متناول الجمهور وتكون أداة الوصل بينه وبين جمهوره. وكما يقال: لقد بدأنا بالرواية لكي نصل إلى المسرح، ومن خلال المسرح استطعنا أن نتعرف الآداب الأخرى من رواية وقصة وشعر... كان للمسرح الأفريقي وقع وتأثير مؤكدان على اللغات الأوروبية في العمل، وعلى الأسلية الأفريقية.

وإذا كانت المسرحيات المكتوبة باللغة الأفريقية نادرة، فلقد تم التغلب على مشكلة التواصل بينها وبين الجمهور عن طريق ترجمة الأعمال المقدمة إلى اللغة القومية.

هناك رجال مسرح ملتزمون لديهم قدرة الإبداع، مثل «أسون دابى» فى ساحل العاج، وذلك فى فترة الاحتلال الاستعماري، ومثل برنار دادينه، وأيضاً أولئك الذين تسلموا الشعلة المضطربة من دهاء مسرح القصر، وكذلك مثل المشاركين فى مسرح دانيال سورانو فى داكار، وخصوصاً وول سوينكا فى نيجيريا. كان من الواجب على هؤلاء دفع الإبداع والعروض المسرحية وتنشيطهما. كما قام المركز الثقافى الفرنسى، فى ذلك الوقت، بتنظيم قطاع مسرحى من الـ AOF منذ عام ١٩٥٣، وشاركت الفرق القومية لأفريقيا الناطقة باللغة الفرنسية (الفرانكفونية) فى مهرجان القوميات بباريس، حيث نالت داهومى الجائزة الأولى، ثم جلبت مهرجانات الفنون الزنجية (دكار، الجيب، لاجوس) أيضاً من العروض الثقافية، وكان للمسرح مكانة مرموقة بين هذه العروض التى أقيمت فى لاجوس. وعندما كنا نشارك، حتى وقت قريب، فى ندوة من الندوات، كنا نلاحظ الشواهد الواضحة على نهضتنا الثقافية، وكنا نلمس ذلك بكل فخر.

وقد ساعدت جولات الفرق المسرحية للبلاد الاشتراكية فى مختلف البلاد الأفريقية - بعد الحصول على الاستقلال - على إعادة اكتشاف الأدوار الاجتماعية - السياسية للمسرح.

وفى عام ١٩٦٢، أثناء جولة كنا قد قمنا بها فى موسكو للمشاركة فى المؤتمر الدولى للسلام، استطاع رفيق رحلتى الذى كان مستاء من بعض المشايخ التى تسبب فيها النظام السياسى الصارم، أن ينسى ما به وهو يشاهد أحد العروض، ووجدنا أنفسنا نصفق بحماس شديد لإحدى الفرق المسرحية من الهواة - كما أبلغونا - وكانت هذه الفرقة تقدم مشاهد ولوحات حية ومؤثرة تعبر عن رغبة الشعوب فى تحقيق السلام. ومن شدة حماس صديقى توجه، فى تلقائية شديدة، ليشترك معهم بالتصفيق ليس فقط للذين يؤدون الأدوار ولكن للشعب

تحقيق المطلب الأساسى الذى تمثل فى الكفاح من أجل القومية، والصمود فى مواجهة الاستعمار والاحتلال عبر التاريخ، (شاكنا Chaka)، (الحاج عمر Al Hadji Omar)، (جيهانزون Gbehanzin)، (سامورى Samory). ثم انتقاد نقائص المجتمعات الشابة، مثل، المغالاة فى المهر، فساد الكوادر، الأسطورة الوهمية فى تحقيق الشهادات العلمية، فساد رؤساء العمل المشبوهين وغير الشرفاء، وأيضاً الرغبة فى طرح المشاكل الأخلاقية وهجاء المؤسسات الحديثة القائمة (فى ضوء الاستقلال) صيحة الضمير ضد المستعمر (جنود الثياروى Thiaroye) ثم متطلبات ترسيخ القومية ومحاربة الأوبئة والكوارث الطبيعية... إلخ.

إذا كان المسرح يبدو فى المجال الثقافى العام جمعاً لكل الفنون، فذلك لأنه فى الحقيقة يعكس صورة المجتمع الثقافى فى مظاهر عدة مختلفة.

يجب على الجمهور أن يرى اهتماماته الاجتماعية - السياسية بصورة مضخمة من خلال المسرح ويجد نفسه كأنه أمام مرآة تعكس له صورة مجسمة يلاحظ فيها ذاته وهو يقاوم القيم الثقافية الغربية عليه، سواء كان ذلك من أجل تركيب متجانس متناسق أو من أجل التشبه بالآخر إلى حد ضياع الهوية.

ج - سوف نقوم، هنا بتحليل العوامل التى ساعدت على تطور المسرح الأفريقى.

بداية، لا يكون هناك نجاح مسرحى إن لم يكن معنى بالجمهور فى المقام الأول، ويقوم معه بالمشاركة فى عرض القضايا التى يهتم بها.

ثبت عصر نهضة المسرح الأفريقى أن الجمهور الأفريقى، بأصالة التقليدية، كان على استعداد لتقدير ومعايشة هذا النوع من المسرح، ليس عن طريق جمهور من فئة معينة، أو عن طريق المثاليين الذين تأثروا بالثقافات الوافدة، ولكن من خلال جمهور غفير مغمم بالحياة متشبع برحيقها الخصب.

بين الفنون الأخرى قاطبة، لأنه يسمح للمؤلف، عن طريق الممثل بوصفه وسيطاً، بأن يتوجه إلى الجمهور مباشرة، ويقوم باستدعاء المتفرجين للمشاركة وطرح التساؤلات.

أفاد المسرح من التطور العظيم لوسائل الاتصال، كالتليفزيون والسينما، وبذلك تضاعف عدد المستمعين والمهتمين به. لقد تزايد دور المسرح وتنوع واثبت وجوده، ويرجع ذلك للأسباب السابقة جميعاً.

إن عشرة أعوام من الخبرة والاستقلال فيما بعد عام ١٩٧٠، تسمح باستمرار النتائج، وإذا كانت هذه النتائج لا تبعث على الزهو فإنها مشجعة في مجملها. ونحن ننتظر، بعد ذلك، أن يقوم المسرح الأفريقي بانتقاد التقاليد البالية والسخرية منها، وأن يقترح معايير أخرى للوضع الاجتماعي، وأن يعمل على إحياء القيم القديمة والأصيلة والتمسك بها وتشجيع الرابطة القومية، وأن يحى الأنشطة التي تساعد على التنمية الإنتاجية التي تربط بالتأهيل المدرسي والجامعي، وأن يقوم بدور تثقيف الجماهير السياسي، وذلك دون أن يكبح جماح المسرح أو تستبعد جمالياته، ودون أن يختنق وتعاك متطلبات حرية الإبداع فيه.

هل إدراك أهداف المسرح يجعل هناك مخاطرة تساعد على تحجيم القطاعات الثقافية الأفريقية الأخرى؟

٤- الاتجاهات المهمة للثقافة الأفريقية اليوم والدور الممكن للمسرح كي يتطور

من الضروري الاتفاق بوضوح على مفهوم التنمية الثقافية. الثقافة هي أصل وانعكاس للنشاط الإبداعي للأفراد. والثقافة ليست مجرد مجموعة من المفاهيم الغريبة تغلف مجتمعا معينا. لذلك، فإن كل ثقافة مختبرة أو متسلطة أو مشوهة لشخصية الشعب الأفريقي تكون ضد ثقافته. إن الثقافة الأجنبية بالنسبة إلينا ليس لها قيمة إلا من خلال كونها ثقافة متداخلة ومندمجة ومتشابهة،

الذي أنجب هؤلاء. لم تستطع الأحاديث السياسية السابقة على العرض أن تغلب على صديقي ونهزمه، لذلك كانت مشاركته واندماجه مع العرض بحسوبة وتلقائية هديدة. إذن نفهم من ذلك أن دور الممثل في البلاد الاشتراكية له تقديره الخاص، وأن الفنانين من بين الفئات الأخرى ينالون حقوقهم.

إن سياسة التنمية الثقافية للدول الأفريقية المستقلة تتضح في إنشاء معاهد للفن الدرامي، ومدارس إعداد فني، وإمكان عقد دورات في الخارج للدراسة.

وقد ساعدت هذه السياسة على إبراز موهبة الممثلين الذين ينتمون إلى عيالتهم، كما أظهرت الفرق المسرحية ذات المواهب.

بالتأكيد، إن هدف تكوين ممثلين يتم إعدادهم إعداداً جيداً، وتأثير هذه الفرق على الجمهور، يظل موضع تساؤلات تستدعي فحصها عن قرب.

وقد لعبت المسابقات التي تمت بين الفرق المسرحية الأفريقية، والتي نظمت عن طريق ندوة مديري الإذاعة الأفريقية الفرانكفونية في عام ١٩٦٦، دوراً رئيسياً لا يقل أهمية؛ وذلك بتكوين ريثوروار وحث المؤلفين وتشجيعهم وتقديم المساعدات المادية للفرق. بجانب هذا الجهد، كانت هناك سياسة النشر التي تتفق مع ذلك؛ حيث يرجع النص إلى دار النشر CIE في باوندي، ومؤخراً إلى دور النشر الحديثة الأفريقية، ومن بين أسماء الناشرين المهمين اسم ازوالد.

وقد ساعد الازدهار المسرحي الذي نتج من هذه العوامل الأخيرة على التزام المسرح وجعله في خدمة المجتمع الأفريقي، مع حث الوعي والتشجيع على ضرورة التحرر الاجتماعي - السياسي ومتطلبات التنمية الاقتصادية.

مع ذلك، فإن الدور الترفيهي للمسرح لم يفقد مكانته. إن المسرح يبرز من حيث هو وسيلة للتعبير الفني

وقد تحمل الأفارقة، أصحاب هذين الفنين، الكثير من الإهانات، وحاولوا أن يتعاشوا بالرغم من المضايقات التي سحقت أجسادهم.

إن جمود القيم الثقافية «التجرو أفريقية»؛ أي الرزمية - الأفريقية، أو إشعاعها الحالي، لمن الشواهد التي تحرك المشاعر والعقول.

وقد كان الفضل الأول للوعي الثقافي الأفريقي وأصائله في المساهمة في تفهم وإدراك الدور الروحاني والاجتماعي - السياسي Socio - Politique للثقافة.

كان من اللازم، إذن، كشف الغرب الثقافي، وقد كعب عن ذلك بازيل كوسو - Basile Kossou وهو المدير العام للمعهد الثقافي الأفريقي، في مقاله الشهير «السياسة الثقافية، سياسة التنمية»:

«قلق القرن العشرين يبلو في الأشكال المختلفة للتدهور الثقافي المرفوض من الشباب المعارض في البلاد النامية، وهو أيضا منقوض ومستبعد من الشباب التقدمي أو اليساريين وحتى الثوريين منهم في البلاد النامية والأخرى المستعمرة»

لم كان في المستطاع التعبير عن الثقافة الأفريقية الأصيلة، وذلك برد اعتبارها، ووضع تخطيط للثقافة الأفريقية الحديثة.

إن لم تكن الثقافة مقبولة بوصفها مادة استهلاكية ولكن من حيث هي تعبير نوعي لشعب ما، فإن من الضروري فهم أن أفريقيا الحالية في تنوعها السياسي والاجتماعي، وفي تعدد آمالها، لا يجب أن تتصل من جذورها الأصيلة، إذ دون هذه الجذور سوف تعاق مسيرة أفريقيا واستمراريتها.

إن الشعوب تبقي ولا تزول بزوال الأفراد، لأن في طرف كل نهاية بداية لخيط جديد، فالعجز الجالس له بعد نظر أكثر من شاب واقف، لأنه يكشف له عن عالم لا تسود فيه العقلانية بمفردها.

وأبضا مهضومة جيداً، بحيث تدفعنا في النهاية إلى أن نكون أنفسنا ونحيا بين الجماعات الأخرى، وبالتالي يكون لدينا تطور حقيقي.

إذن، فإن الثقافة المختارة المخصصة لفئة قليلة تكون مزيفة وخطرة. وإذا أعطت هذه الأقلية الاهتمام لهذه النوعية من الثقافة، فسوف تقوم بدورها بفرضها على الأغلبية.

إن المجتمع، وحده فحسب، هو الذي يستطيع أن يخلق الثقافة الأصيلة في إطار مجموعة الأنشطة الاجتماعية - السياسية الخاصة به. والفنانون هم المؤدون المتميزون لهذا الإبداع المشترك الجماعي.

إن الرقص هو أداء مرن لجميع أجزاء الجسم يقوم بالتعبير عن السعادة في الحياة والرغبة في المشاركة الجماعية. كيف، إذن، ندهش من تداخل الرقص في جميع أوجه النشاط: كأعمال الحقل، والحفلات السارة، والوفاة؟

إن العلاقة الحية بين الجماعات في المجتمع الأفريقي تضم الأحياء منهم والأموات، الحاضرين والغائبين.

وهناك علاقة جدلية خاصة بين مظاهر الثقافة والحياة الاقتصادية والاجتماعية.

إن الإنسان هو الذي يخلق الثقافة عامة، وبالتالي فإن الثقافة تعمل على تغيير الناس في عملية ديناميكية.

والثقافة هي نشاط حيوي يعطي أبعاداً أصلية متجذرة لكل فعل. لهذا، فإن كل تجمع في المحيط الريفي أو في أحياء المدن يؤدي ببساطة إلى ظهور مظاهر فنية.

الدور الرئيسي للثقافة، إذن، هو التلاحم مع الجماعات، والسماح لها بإتمام دورها المصيري والبقاء على قيد الحياة.

لنتذكر أهمية الغناء والرقص الوارد من أفريقيا عن طريق أجدادنا المستعبدين، وقد اهتمت به الأمريكان،

ما زالت الحياة الأفريقية تقوم على الجماعات، وإن المسرح الذى يعزل الجمهور عن حياته الواقعية لا يمثل الثقافة الأصيلة. فالمسرح مرتبط بمجموعة من الجلسات التى يتم فيها إلقاء حوارات وقصص شعبية.

نحن نعلم جيداً أن القصة يحوى كل خصائص البساطة، ويجمع حوله جمهوراً متنوعاً من الأطفال والشباب، المسنين والبالغين، لكن يعبر فى النهاية عن الحياة العامة بكل مفاهيمها. وهذا التشابه بين القصة والمسرح الأفريقى الأصيل لم يكن حالة عرضية كما لم يكن وليد المصادفة.

ونحن نشعر بضرورة استغلال هذا الموروث من «الحوارات» لإحياء الإبداع المسرحى، ولكن بداية يجب إعادة كتابة تلك الحوارات لإعطائها شكلاً أدبياً ملموساً، وبذلك يكتمل الشكل النهائى لها باعتبارها أدبا خلق من أجل الفناء والتشثيل، واعتمد أساساً على أن يكون قصا شفهيًا.

إن المؤلف الذى يجسد الوعي الشعبى يمكن أن يكون دافعاً لهذا التبادل الحى بين جميع المشاركين فى الحركة المسرحية.

ويجب ألا يعاني المؤلف المسرحى من غياب النموذج، وألا يصبح ذلك إعاقة له فى العملية الإبداعية. بل يجب أن يشعر بالحياة الاجتماعية والاقتصادية من حوله لتكون المكان والبيئة والمجال الذى يستمد منه أحاسيسه قبل أن تدخل فى مرحلة التبلور، ثم يقدمها على المسرح فى شكل أمان أو أغان أو لحظات صمت، ثم لحظات أخرى من الضيق وأخرى من الفرح الشديد.. إلخ.

إن المبدع الذى لا يقيم حواراً بينه وبين الجمهور أولاً، ويستمتع إلى هذا الجمهور جيداً، لا يستطيع أن يعبر عن هذا الجمهور بصدق ويمثله فى عروض ثقافية.

وإذا سئلت عن أى جمهور أتكلم، فسوف أجيب بأن المسرح الوحيد الذى أعنيه هو الذى يتوجه إلى كل

إن أفريقيا الأسس واليوم متداخلتان فى المجتمع الحالى، لذلك يجب أن يفرز هذا التداخل ثقافة أصيلة. ولأن المسرح هو ملتقى الفنون جميعاً، فبإمكانه - بكل جدارة - أن يضع هذا فى اعتباره. ولكن ما الطريقة لتحقيق ذلك؟

أنا لا أملك حق عرض اقتراح للوصول به إلى حلول ولا حتى تقديم توجيهات، لأن ذلك لا ينتج إلا عن طريق التوافق والانخراط المجتهد والتأملات المشتركة.

إن الهدف الأساسى لهذا «السيمينار Seminaire» فى هذه الدورة، الذى تم تنظيمه بمبادرة من قبل المجموعة الديناميكية المسؤولة فى المعهد الثقافى الأفريقى، هو استنباط اتجاهات جديدة مطلوبة للمسرح، نابعة من جذوره العميقة المتأصلة، والتاريخ المشوه والثقافة الممزقة، وتقييم المشاكل العامة دون توحيد أو تعميم وإطلاق أحكام عامة سطحية، ووضع معالم محددة للمسرح الأفريقى من عام ١٩٨٠ إلى عام ١٩٩٠، وأيضاً إلى عام ٢٠٠٠ أليس هذا هو الهدف الحقيقى؟..

الخلاصة

أود أن أعبر عن سعادتي للاشتراك فى هذه الدورة وأشكر أيضاً المدير العام للمعهد الثقافى الأفريقى الذى أشركنى. لقد حضرت لا لأعطي وأعلم فقط ولكن لأتعلم، جئت لأقدم مساهمته المتواضعة وأيضاً لكى أسأل أصحاب المهنة والممارسين المهتمين هنا، وذلك من خلال تجربتى المحدودة. وأستطيع أن أذكركم، فى بداية المهمة التى ننوي القيام بها، أنكم مثل مؤلفى المسرح تتساءلون عن ماهية المسرح وأهدافه ومصيره.

بالنسبة إلى، بوصفى مؤلفاً، يبدو لى المسرح وسيلة خاصة لإقامة حوار مع الجمهور، إلى جانب دفع جمهور المشاهدين والمشاركين لإقامة حوار داخل أنفسهم.

خدماته وإعطائه ما يتوقع، لكنى يتطور ويتشكل ويلهم ويعيد بناء نفسه بفضل اختيار التقنيات الملائمة.

وفى كل الأحوال، وعند اختيار الديكورات والكوادرات، يجب الاعتماد عن استبعاد الأشكال الحديثة، وأن نقرب بين الخلق والمواصفات البيئية. يجب ألا يتم الإخراج المسرحى ونحن نجهل نوعية الجمهور، حتى لو كنا متوقفين لفترة طويلة عند شكليات معينة للمشاهد فى الصالة.

إن الهدف الأساسى هو أن يستمر الحوار، بالرغم من صعوبة إقامته فى الحياة، فى أماكن العمل والمنازل، لخلق رأى يكون - إن عاجلاً أو آجلاً - موضع تأييد أو رفض. يجب أن يكون الهدف الأساسى هو توصيل الرسالة المراد توجيهها، سواء قبلت بالرفض أو الموافقة فى كل الأحوال، لن يكون الوقع سلبياً.

إن المسرح مدرسة للحياة، يرى فيها الإنسان صورته فى نشاطه اليومى واهتماماته وأمانه. ويجب أن يحتفظ المسرح الحديث بمهمته التعليمية، لأن باستطاعته تعبئة الوعي القومى أو نشره والتطور وإثارة ردود فعل بهدف التقويم المفيد.

والى لأذكر هنا رد الفعل الذى حدث بعد عرض مسرحية (السكرتيرة الخاصة) فى عاصمة من العواصم الأفريقية. إن مجلة «الأسرة والتنمية» Famille et développement وجريدة «التأخى - صباحاً Fraternité matin - كتبتا معبرتين عن الاستنكار الذى عبر عنه بعض أفراد الطبقة العليا من الذين تعرفوا أنفسهم بطريقة واضحة فى شخصيات المسرحية.

عندما يضع منتج ومخرج المسرح نصب أعينهم أوضاع شعوبهم، سوف يتناسون ما تعلموه من الأسئلة الأجانب، وبذلك يقللون الشعور بالاغتراب الذى تقع فيه هذه الشعوب. سوف يعلمون أن من حق كل شعب أن يتطلع إلى التقدم، ويفرض السيطرة، ويطمح إلى السلام

نوعيات المجتمع، عارضاً عليهم صوراً من حياتهم اليومية ومن تاريخهم، عاكساً واقعهم ونظرتهم إلى المستقبل.

إن أفضل كتاب المسرح هو من يستمع إلى الجمهور، مثل الطالب الذى يستمع طويلاً إلى معلمه قبل أن يناقش بحثه، ويفضل هذه التوجيهات يصل فى النهاية إلى نجاح منقطع النظير.

ألا ينطبق ذلك على الفنون الأخرى: كاتب القصة والموسيقى والرماس والسيناريست السينمائى؟ بالتعمق فى دائرة المسرح، من المؤكد أننا سوف نتصل - بطريقة خصبة - بكل أوجه الثقافة الأفريقية فى شتى المجالات.

لقد اعترفنا بالمسرح حين لبينا النداء الذى وجهه إيميه سيزار Aime Cesaire إلى المؤلف:

«إن لسانى سوف يعبر عن من لا يملك حق التعبير وحررته، كما سيكون صوتى صدى لصوت الحرية التى تتوارى من اليأس (...). وهنا سوف أتحدث إلى نفسى خاصة؛ إلى جسدى وإلى روحى قائلاً: لياكم والتفاسس واتخاذ موقف سلبى من الأحداث، لأن الحياة ليست مشهداً بل هى بحر من الآلام. والرجل الذى يصرخ ليس مثل الدب الذى يرقص...».

إن الإبداع الجماعى للمسرحيات يتنامى شيئاً فشيئاً. ثم نلاحظ هنا أن المتحدثين متعددون والحوار أصبح أكثر غنى، ولكننا نتوقف هنا عند التجربة الحية المليئة بالحاولات الغنية المخلوطة بالأشياء التى تدعو إلى الأسف.

ومع ذلك، يجب المضى فى ذلك الطريق، بقول المثل البنينى beninois «إذا توحد الشعب على رأى فإنه لا يمكن أن يتصف بالفناء». إن حكمة البعض تصلح من غباء الآخرين.

إن الدافع الأول إلى الإبداع، سواء كان جماعياً أو فردياً، هو التساؤل والاستماع إلى الجمهور حتى نستطيع

رحمة السيطرة الثقافية، وضغط المصروفات، فإن هذه التقنيات سوف تبوء بالفشل. ويجب أن يلعب المسرح دوراً كما تلعب الثقافة عامة دورها في إيقاظ الوعي وتقوية الشعور القومي والدولي، والمسرح بذلك يمكن أن يمثل حجر الزاوية في المجتمع الجديد.

وسوف يكون المسرح مسرحاً تعليمياً.. وترفيهياً من أجل الشعب وليس لفئة مختارة، مسرحاً يبرر عن الجذور الثقافية لا القشور الناجمة عن التاريخ المتغير. هذا هو المسرح الذي نتمنى من أعماق قلوبنا أن نراه في أفريقيا. لنكن بناء هذه النوعية من المسرح، والمبادرين المتحمسين الجادين في سعيها إلى الثقافة.

لنكن على وعى، ونحن جميعاً مجمعون هنا، بأن لهذا العمل ضرورة ملحة. فلنضع أنفسنا في المسيرة دون تقاعس، حتى نستطيع بلوغ ذلك المطلب الشاغر الذي أشار إليه بول ليلوار:

«سنمضي على وجه السرعة. ونسبق الفجر والرياح. وسوف نبني فصولاً وأياماً»

ويحقق الرغبة في الانفتاح على الآخر، معتمداً في ذلك على الشعور بالتآخي بين الناس، حتى يستطيع القضاء على البؤس والجهل وإخلاء العبودية.

لهذه الأسباب، ندرك أن الحياة المعاصرة للشعوب الأفريقية مجال غصب يلهم المبدعين ورجال المسرح خاصة، ويحث مخيلتهم أكثر فأكثر.

لقد انقضى زمن الشعور المقدس بضرورة رد اعتبار أبطال التاريخ القومي، ولم نعد في حاجة إلى ذلك إلا في حدود ما تتطلبه مناسبات التكريم لهؤلاء الأجداد عند اقتضاء الأمر.

إن حاضرت تلك الشعوب هو الذي يجب علينا ملاحظته، والعمل على مساعدة هذه الشعوب لبلوغ غد أفضل.

وعلى أساس هذه القاعدة، يمكن إقامة سياسة ثقافية، وتوجيه المسرح الأفريقي الجديد بكل تقدير واستحقاق. وإذا وضعت أفضل تقنيات المسرح تحت





تراجع النص

مدخل إلى دراسة التجريب

في الدراما الألمانية المعاصرة

بيتر هاندكه نموذجاً

محمد شيعة *

لا يقوم مسرح دون جمهور، ويساعد على تأكيد البعد الخيالي هنا درجة الحفاظ على التفرقة بين من يشاهد ومن يلعب، أى بين اللاعبين والجمهور. والمفارقة في هذه العملية من الإرسال والتلقى تكمن في قيامها على ظاهرة اللعب، من جانب، وفي جدية الغاية منه، بصرف النظر عن طبيعة التأثير المترتب على ذلك التفاعل اللحظي المباشر والحر بين الجمهور والعرض، من جانب آخر.

وبينما يقتصر نعت «مسرحي» على ما يجري بين المؤدين والمشاهدين، يشير نعت «درامي» إلى شبكة العوامل التي ترتبط بالنص، أو بالتخييل الممثل، وليس معنى ذلك أن نقوم بالتمييز المطلق بين جسمين بغير أحدهما الآخر؛ فالعرض يعمل على إنتاج المعنى وإيصاله، وإحدى ركائزه ذلك النص المكتوب - أو المتفق عليه - بهدف تمثيله^(١).

وتكمن المفارقة الثانية في الحدود التاريخية الفاصلة بين «نظرية الدراما» و«نظرية المسرح» بين النص

يظل المسرح في عرف المبدعين الأوروبيين واجتماعهم قائماً على تلك الجدلية بين اللعب والمشاهدة. إنه احتفال يقوم جانب من المشاركين فيه بدور اللاعبين، بينما يكتفى من عداهم في أغلب الأحوال بدور المشاهدين، وذلك في إطار مكان واحد وزمان واحد، وداخل مساحة يتغير حجمها ومعمارها بفعل كثير من العوامل التي تبدأ من النص وتنتهي بالنظام الاجتماعي نفسه، مع الأخذ في الاعتبار أن هناك اتفاقاً ضمنياً على قبول مجموعة من المواضع والتقاليد المتعلقة بالأحداث والانتقالات الزمنية والمكانية التي يصبح لها منطق بغير منطق الحياة، على أن تؤخذ جميعها مأخذ الجد من أجل تحقيق وهم - أو اقتناع - بأن ذلك الموقف المسرحي - المعروض - صادق أو أمين في تعامله مع الواقع وفي اقترابه من الحقيقة^(٢).

ولا يكتمل هذا النمط أو الهيكل البنائي للموقف المسرحي إلا في وجود الممثلين والمتفرجين معاً؛ إذ

* مدرس بقسم الدراما بمعهد الفنون المسرحية بالقاهرة.



وأفكاره بقدر الإمكان، فقد حرر الإخراج نفسه من مؤلف النص الدرامي (الأدبي).

وفي إطار التحوّل بين الدراما والمسرح في القرن العشرين، يطفو الكثير من الأفكار والاتجاهات والتجارب والشخصيات التي شكلت في مجموعها ملامح التحوّل والتماس والاتفاق والتعارض بين التقاليد المتوارثة والأفكار التجديدية والإصلاحية في المسرح الحديث والمعاصر؛ فإلى جانب الكتابات النظرية حول «موت التراجيديا» لـ ج. شتاينر، وأزمة الدراما لبينتر زوندي، و«عودة المأسوي» لـ ج.م. دوميناش «وتجديد المسرح» لجان بول سارتر انتشرت الجماعات والمختبرات المسرحية، وتنوعت التجارب والتدريبات في مجالات التمثيل والصورة والفضاء المسرحيين، وذلك بفعل القيمة الجديدة والمتميزة التي اكتسبها كل من الإخراج والسينوجرافيا. وبفعل التطور التكنولوجي لأليات العمل المسرحي، وقبل أن يصل هذا التطور إلى غايته، كان هناك تمييز واضح إلى حد كبير بين المسرح القائم على الكلمة Sprechtheater (التراجيديا، الكوميديا وغيرهما) والمسرح الموسيقي القائم على الموسيقى والغناء (الأوبرا، والأوبريت، الكوميديا الموسيقية)، بالإضافة إلى المسرح الراقص (الباليه). ورغم ذلك، كانت بعض

والعرض والفصل المتعسف بينهما. وقد تحدت الملامح الأولى لنظرية الدراما على يد «أفلاطون» ثم «أرسطو» من بعده الذي يعد كتابه (فن الشعر) أول دراسة منهجية منظمة للشعر بصفة عامة ولأنواعه الرئيسية التي أبرزها المأساة. و«أرسطو»، في نشرحه التراجيديا وتحليلها إلى نص وأداء تمثيلي ومؤثرات مسرحية، أعطى الأهمية الأولى للنص، وجعل من الفرجة - وخاصة المنظر المسرحي - مجرد عنصر ثانوي مصنوع، وذلك عندما ذهب إلى أن المنظر المسرحي، بالرغم من قدرته على إغراء الجمهور، يعد أبعد الأشياء عن الفن وأقلها اختصاصاً بصناعة الشعر؛ لأن قوة المأساة تظل - قائمة - حتى من غير مشاهدين ومن غير ممثلين، فضلاً عن أن المخرج أقدر من الشاعر في إخراج المناظر المسرحية^(٣)، كما أنه يوحى - بالإضافة إلى ذلك - من خلال ذلك الفصل بأن العرض المسرحي ماهو إلا جماع من فنون متجاوزة لتنظيمها علاقات مفككة وأمية وليس فناً يدمج فنوناً عدة في فن واحد مركب قائم بذاته^(٤).

وقد ظلت لأفكار «أرسطو» القوة والسيادة في هذا المجال لفترة دامت حتى القرن التاسع عشر، لم بدأت تفقد ما لها من سلطان بحلول نظرية «التعبير» ثم نظرية «الانمكاس» محل «نظرية المحاكاة»، ثم بفعل أفكار «برنولد بريشت» حول نظرية المسرح الملحمي وغيرها من الأفكار.

أما «نظرية المسرح»، فلم تصبح ذات ثقل كبير إلا في القرن العشرين، من خلال التفكير في خصوصية المسرح من حيث هو ظاهرة، عندما توجه الاهتمام إلى العرض المسرحي بعناصره المختلفة، وبرز دور المخرج، وتحول مفهومه من مجرد كونه وسيطاً بين النص والجمهور إلى اعتباره مبدعاً له أدواته الخاصة التي يوظفها في صياغة العرض المسرحي، ولم يعد مسرح اليوم يجهد نفسه، مثل مسرح القرن التاسع عشر، في وضع نص المؤلف موضع التنفيذ على نحو يتطابق

ويهدف ذلك كله إلى تأكيد أن المسرح، في جانب كبير منه، فن بصرى أساساً، وقد حفز هذا على زيادة الاهتمام بابتكار لغة مسرحية جديدة تتوافق و السلوك العام للعصر، وأصبحت كلمة «سينوجرافيا» تعنى اليوم ابتكار شكل جديد وإدماجه في التركيبة المسرحية، بعد أن كانت تعنى لدى الإغريق تزيين خشبة المسرح^(٩).

وترتب على ذلك محاولات واقتراحات بمحاولات ابتكار أنماط مختلفة من أشكال خشبة المسرح، بدراسة إمكانات استخدام المستطيل والدائرة والمكعب والأسطوانة وشبه المنحرف والمثلث أو الشكل البيضاوى أو متعدد الزوايا، أو بمساحة ممتدة بمنحنى ما^(١٠).

ومشاهد العروض التجريبية في مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبي في دوراته المختلفة، يلاحظ أن هناك سمة مهمة ميزت معظم هذه العروض، تمثلت في السعى إلى خلق لغة مسرحية شعرية، لا تعتمد على اللغة المنطوقة بقدر اعتمادها على العناصر المسرحية الأخرى، مع التركيز على الدلالات البصرية المختلفة، سعياً إلى الوصول إلى الجوهر الحقيقي للمسرح، ومن ذلك عروض: (أجاس) - فرنسا و (نصام) - النمسا، (المعطف) - رومانيا، (غادة الكاميليا) - فنلندا، التي عرضت في الدورة الثالثة، وعروض: (رايتوس) و (سدوم) - بلجيكا، (ماكبت) - مصر، (بقايا ذاكرة) - مصر، (غياها العالم) فنزويلا، وهى عروض تعتمد على التعبير الحركى في المقام الأول، يستوى في ذلك ما إذا كان ذلك العرض يتخذ من نص درامى معروف نقطة ارتكاز له أم لا، وهذا يعبر في جانب منه عن أحد أبعاد التجريب، وعن استمرار التيار الذى اشتد في خمسينيات هذا القرن، والذى يدعو إلى الرفض والمقاطعة للمسرح السابق عليه، خاصة مسرح سيادة الكلمة. وقد كان لأفكار ألفريد جارى والمستقبلين ثم الداديين والسرياليين وأنطونان آرتو تأثير كبير في هذا الصدد.

وقد كانت أعمال ألفريد جارى (١٨٧٣ - ١٩٠٧) في العقد الأخير من القرن التاسع عشر بمثابة

العروض المسرحية تتخللها فواصل غنائية وراقصة، كما أن المسرح الموسيقى كانت تتخلله أجزاء حوارية، ثم وصل ذلك التطور إلى غايته بدويان هذه الحدود والفاصل في بعض العروض^(٥).

نافذة في الحائط الرابع

«يتفانى النحت، والمعمار والأدب والشعر والفنون الأخرى في البحث عن الطرق الجديدة.. لم يظل المسرح إذن هادئاً خلف إطار خشبته ينظر بعين وجلة إلى الحياة التى تتغير من حوله وكأنه كسبح عاجز واهن يطل من نافذة فتحت في حائط حجرته الرابع»^(٦).

لم يكن هذا التساؤل للكاتب الأيرلندى شين أوكيزى هو الأول من نوعه في الهجوم على المسرح الطبقي بحائطه الرابع، الذى يعمل على تثبيت المسافة المادية والنفسية الفاصلة بين المشاركين في العرض من متفرجين وممثلين. لقد توالى، في سرعة، تلك الضربات التى لم تكتف بإحداث شروخ أو صدوع في ذلك «الحائط الرابع»، بل سعت إلى هدمه وانتهت إلى نزع أو إنكار أن يكون له وجود أصلاً، وإنكار الإيهام المرتبط به. والواقع أن مسرح العلبة الإيطالى، كان منذ بدايات القرن قد وقع في مأزق كبير عندما بلغ المعمار الكلاسيكى أقصى اكتماله وفقاً لنموذجه في العلبة البصرية، علبة الإيهام، وعلبة المنظور^(٧)، الأمر الذى حفز على نبذ هذا الإطار والبحث عن بديل لا يمثل فقط في ابتكار هياكل معمارية خارجية أخرى، بل في تغيير معمار الصالة وخشبة المسرح أيضاً، بالإضافة إلى إعادة النظر في العلاقة بين الممثل والمشاهد. ولأنك أن ذلك توأكبه، وقد تسبقه، محاولة الكتاب الدراميين - بوخى أو دون وهى - تبديل الإيهام الدرامى وكسر الفواصل التى تقوم على المشاركة في الحدث^(٨).

والمشاهد السينمائية وعرض الصور والصحف ، لتحقيق نوع من الإثارة والحركة فى مواجهة مواضع المسرح التقليدى.

٣ - مسرحية الأعمال والاحتفالات العامة وعرضها على أنها واقعة يتم بواسطتها تحويل المواقف والأحداث الحياتية الحقيقية إلى معالجات فنية (١١).

ورغم أن إنتاج الداديين المسرحى كان ضعيفاً، فإن أفكارهم الرامية إلى تدمير الأشكال العتيقة والجامدة للغة قد أثرت فىمن تلاهم من المسرحيين؛ فقد أعطوا لأنفسهم الحق فى التصرف فى علامات الوقف، كالتنقط والفصلات، لإذابة اللغة الجامدة، وكذلك الحرية فى التصرف فى اللغة؛ صرفها ونحوها وإملاؤها (١٢).

ويرى أنطون آر تو (١٨٩٦ - ١٩٤٨) أن أجمل تعبير عن المسرح الخالص الذى يدعو له، هو أنه مسرح يحذف المؤلف لصالح ماتسميه المخرج، ويستأصل من ذهن الناظر إليه كل فكرة عن التصنيع ومحاكاة الواقع محاكاة تافهة، وهو مسرح نشعر فيه بحالة ما قبل اللغة؛ حالة تستطيع أن تختار لغتها موسيقى وحركات وإيماءات وكلمات (١٣)، وهو يرفض أن يكون المسرح مجرد انعكاس مادي للنص، ويرى أن الإخراج هو التجسيد المرنى التشكيلي للكلمة، باعتباره لغة كل ما يمكن أن يقال ويتم التعبير عنه على خشبة المسرح، وهو - لهذا السبب - يتحتم أن يكون فناً مستقلاً (١٤). لقد كانت الكلمة عند آر تو كما تقول سامية أسعد مأساة حققة؛ فهو يستخدمها ويلفظها فى آن، ويندد ويطالب بها فى الوقت نفسه (١٥).

وقد مرت إدانة الكلمة باعتبارها مسؤولة عن تدهور المسرح فى الغرب بمراحل عدة؛ بدأت بأحقية النص فى الصدارة وانتهت إلى إهائه وتشويهه بل إلى معارضة وجوده ومثل تلك الأفكار قد ساهمت إلى جانب غيرها فى تأكيد سيادة المخرج بدلاً من سيادة النص، وساعدت

الشرارة التى أضاءت التجارب المبكرة الأولى لأولئك الطليعيين فى أوائل القرن العشرين، والتى اتخذت الاتجاهات الآتية:

١ - أصبح المسرح على أهدى المستقبلين، ومن خلال تجاربهم، مشحوناً بالحركة والديناميكية لمواجهة المنافسة مع السينما؛ فالمشاهد يجب أن تكون قصيرة، سريعة خاطفة مكثفة، كما أن الكلمة لا بد أن تفسح المجال لغيرها من العناصر كالإضاءة والألوان والأصوات كى تأخذ طريقها إلى خشبة المسرح. لذلك، فإنهم قد دعوا إلى تقليص دور الكلمة إلى أبعد حد، وقد بلغ هذا التطور أقصاه بتحويل النص الدرامى إلى «سيناريو» ليس فيه كلمة حوار واحدة.

٢ - تبنى الكثير من الوسائط والأجناس، مثل السيرك والأكروبات والألعاب الرياضية والمنوعات،

العمل، واستعاضت عنه بالجمهور الذى يتحول إلى مشاهد ومشارك بوضعه فى موضع هذا الرجل. ولتحقيق هذه الفكرة، وضعت حنّداً من «المراتب» يرقد عليها المتفرجون على ظهورهم لمشاهدة العرض الذى يجرى على ارتفاع متر ونصف متر فوقهم، وعلى مساحة مستطيل من البلاستيك الشفاف تتحرك عليها المرأة حركة دقيقة واعية ومدروسة على امتداد أربعين دقيقة، ليتحول مكان العرض إلى سربين متوازيين يرقد على أحدهما الجمهورا وعلى الآخر الذى يوازيه يرقد المرأة. ويتم العرض باستخدام ثلاثة عناصر:

أولاً: الفعل الذى يحدث أمام «الرجل/المشاهد»، فمع حركة المرأة الراقصة الزاحفة على ذلك السطح البلاستيك، واختلاط جسدها مرة بتفت من الورق المبلل ويقطع من الجيلاتين الحمراء والزرقاء مرة أخرى، يتحول السطح إلى لوحة فنية؛ إذ ينصهر الجيلاتين بفعل الاحتكاك بالجسد وتحت تأثير الحرارة المنبعثة من الإضاءة المسيطرة على ذلك السطح من أعلى، فيتحول جسد المرأة إلى فرشاة مثل فرشاة الفنان التشكيلي، لترسم لوحة تجريدية متحركة.

ثانياً: عنصر الحكى؛ حيث يجرى سرد النص كاملاً بطريقة معينة، وبشع من التقطيع والتنسيق مع بقية العناصر، وبصوت امرأة راوية محايدة تماماً، فيخلو هذا الصوت من أى انفعال، كما أنه لا يصدر عن المكان الذى يرقد فيه المرأة وإنما من خلال أربع سماعات متناثرة فى أرجاء القاعة، والسماعة الخامسة وضعت فى السقف فوق سرير المرأة.

ثالثاً: عنصر الموسيقى التى تلعب دوراً رئيسياً فى أغلب فترات العرض، إلى جانب عنصر الصمت.

وهذه المحاور الثلاثة تشبه - كما نقول بالخرجة - قضبان السكك الحديدية التى تلتقى فى موضع لم تتفرق فى مواضع أخرى.

على ظهور جبل من المخرجين المبدعين المتميزين الذين أثروا التراث المسرحى العالمى، ومثل ذلك التغيير فرض بالضرورة - أو واكب - تغييراً آخر فى فنية الكتابة للمسرح، وظهر بأشكال متفاوتة فى إبداع كثير من الكتاب المسرحيين.

مرض الموت

وفى المحاضرة التى ألقيتها بالخرجة الألمانية هيلينا فالدمان فى إطار سلسلة محاضرات مهرجان القاهرة التجريبي الخامس، أهدت لها العنوان القالى: «تحويل المواقف الكلاسيكية فى المسرح إلى شكل تجريبي يصلح للدراسات شبه العملية»، تحدثت عن عرض قدمته فى فبراير عام ١٩٩٣ عن نص أدبي لمارجريت دوراس (١٩١٤)، لم يكتب أصلاً للمسرح، وهو نص يعتمد على الوصف ويخلو من أى حوار. وقد سمعت من خلال ذلك العرض إلى زرع أفكار جديدة فى مجال العلاقة بين الممثل والمشاهد وتغيير زاوية الرؤية ومنظورها من الوضع الأفقى إلى الوضع الرأسى، فى محاولة للتقريب بين فن المسرح والفنون التى ترتبط به، مثل الفن التشكيلي، بالإضافة إلى اختيار مكان غير مجهز للعرض وتجهيزه وإعداده على النحو الذى يحقق الهدف من التجربة.

وقد حولت بالخرجة مضمون ذلك النص الأدبي وشكله (وقد ترجمه بيتر هاندكه، المرض: موت أو «مرض الموت») إلى شكل مسرحى خالص لا يسعى إلى ترجمة معطيات النص ترجمة بصرية حرفية، بل يحرص على أن يستوحى من مجموعة الصور المؤثرة التى تفيد فى تشرح أبعاد علاقة رجل بالمرأة وافقت نظير مبلغ من المال على أن تقضى مع هذا الرجل ستة أيام يراها فيها عن قرب، ويحاول أن يقيم معها علاقة تنتهى بالفشل لعجز الرجل مادياً ونفسياً عن إقامة أية علاقة. والجديد فى العرض أن بالخرجة رأت أن تجعل الشخصية ذات أبعاد أو ملامح محددة؛ لذا فقد ألغت دور الممثل فى هذا

لا يلتزم بأى برنامج أو بأية قواعد، وهذه بعض بنود هذا «المانفستو»:

- الامتناع عن كل كلام .
- عدم الوقوف على الأرض بالقدمين معاً .
- عدم وضع قواعد للغير .
- الفعل الممدى دائماً .
- عدم تبادل الأفكار مع الغير .
- لا حديث عن اللغة .

- عدم كتابة اليومى (العادى) .
- وينهى بيانه بالنقاط الخمس التالية :
- الذهاب إلى السينما .
- الرقاد على الأعشاب .
- عدم كتابة أى مانفستو .
- شراء وزنيش أسود .

- أن تصبح مشهوراً فى كل أنحاء العالم (١٩) .

وهو ينتهى إلى جمل كتاب المسرح النمساوى الطليعيين ذوى المواهب المتعددة؛ فقد مارس كتابة الشعر والمسرح والرواية والسيرة الذاتية والسيناريو والتمثيلية الإذاعية والتلفزيونية، كما قام بترجمة عدد كبير من الأعمال. ومن بين قصصه «البائع الجوال»، و«الخطاب القصير للوداع الطويل»، و«ساعة الإحساس الصادق»، و«المرأة الشولاء»، أما مسرحياته فهي (سب الجمهور) و«تأليب النفس» و«النبوءة» و«صبيحات النجدة» و«القاصر يريد أن يصبح وصياً» و«كاسبار» و«عبر بحيرة بودن زيه» و«عبر القرى» و«عديمو الحكمة ينقرضون» و«لعبة التساؤلات» وأخيراً «عندما لم يكن أى منا يعلم عن الآخر شيئاً». والمتابع لمسرحياته، منذ أول مسرحية كتبها، يلحظ أنه قد بدأها بالمسرحيات المعتمدة على الكلمة، وهو ما يطلق عليه (مسرحيات كلامية)، ثم انتهى إلى كتابة مسرحية ليس فيها كلمة حوار واحدة؛ «مسرحية صامتة»، إن صح التعبير .

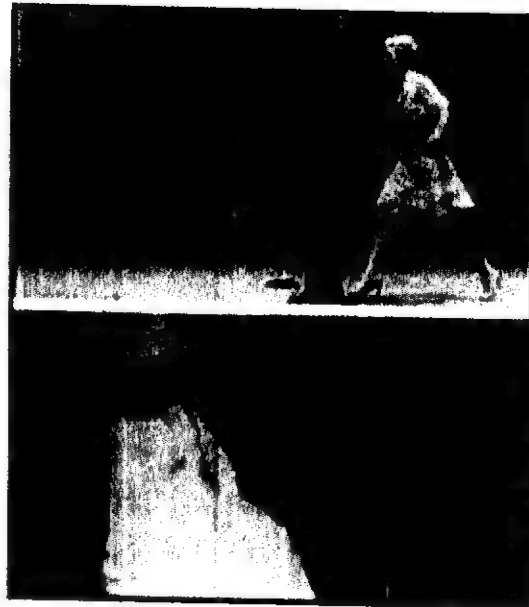
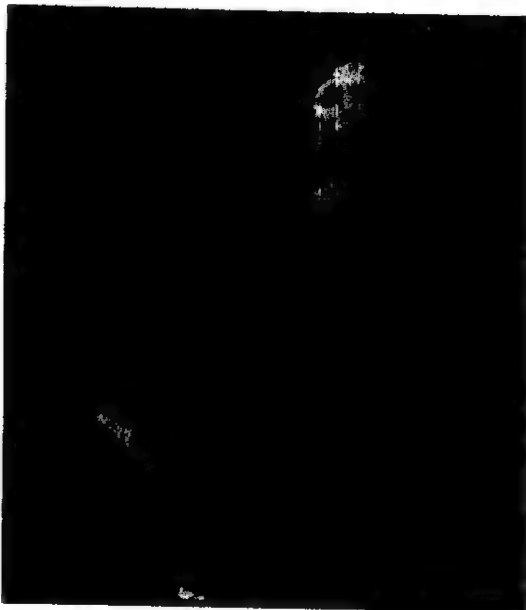
وواضح من ذلك أن هذا المعرض يلقى كل المواصفات التقليدية للمعرض المسرحى التقليدى (١٦) .

ويستر هاندكه (١٩٤٢) مترجم نص مارجرهت دوراس إلى اللغة الألمانية، يعد أحد النماذج الجديدة بالدراسة فى مجال التجريب المسرحى، ويمكننا الوقوف على ذلك من خلال تتبعنا رحلة إبداعه الدرامى وتعامله مع الكلمة.

هاندكه ومشكلة اللغة

الحديث عن «الدراما الألمانية» يشمل الدراما فى ألمانيا والنمسا وسويسرا. ومعظم أعمال كتاب ما بعد الحرب العالمية الثانية، فى هذه الدول، ذو بعد سياسى ويرتبط بالواقع الاجتماعى ارتباطاً مباشراً ووثيقاً. وقد شهدت فترة العشرينيات والثلاثينيات، وما بعدهما، صحوة واعية ظهرت ملامحها فى التعبيرية وملحمية بريشت ونجارب «يسكاتور» فى استخدام وسائل عدة على خشبة المسرح. وقد ظهرت فى هذه الفترة أشكال مسرحية عدة، كان أبرزها المسرح «الوثائقى»، بالإضافة إلى أشكال جدلية أخرى للمسرحية؛ مثل المسرحيات الشعبية الجديدة ومسرحيات بيتر هاندكه اللغوية «Linguistic drama». ويمكن أن ننظر إلى «التوثيق» على أساس أنه نوع من التحقيق لحركة الموضوعية الجديدة، وهى ترجمة بسيطة لكلمة «الواقعية» التى تعنى تقديم قوى الحياة المعاصرة بطريقة مباشرة، دون «أنسنتها» ودون بناء محكم ودون تناغم (١٧) .

ويقع إبداع «بيتر هاندكه» خارج هذه الدائرة؛ فهو يؤكد أنه لا يهتم بالكتابة بالواقع، ولا يضع قضايا مثل الاستغلال أو الصراع الطبقي فى اعتباره (١٨)، بل إنه حرص على تأكيد أنه لا يصدر فى إبداعه عن التأثير بمدرسة أو اتجاه ما، وإنما هو يكتب تحت تأثير أفكاره هو نفسه، وقد كتب «مانفستو» من تسعة وعشرين نقطة بدا فيه هازلاً عابثاً، كأنه يريد أن يؤكد من خلاله أنه



القائم . ومسرحية (سب الجمهور) ليست مسرحية ضد الجمهور أو لعلها لهذا السبب مسرحية ضد الجمهور حتى يمكنها أن تصبح مع الجمهور. إن المشاهد يتم تفريره حتى يستطيع أن يمعن الفكر . . وهذه المسرحية لم تكتب أيضاً ضد جمهور بعينه، ضد ذلك الجمهور الذى يجلس هادئاً على المقاعد، بل على العكس يجب على الجمهور أن يجلس هادئاً حتى يمكنه الاستماع بانتباه. إن هذه المسرحية لم تكتب من أجل أن يفسح الجمهور المقعد مكاناً لجمهور آخر . بل حتى يصبح هذا الجمهور المعتاد جمهوراً آخر^(٢٠) .

ولم يكن هدف المؤلف هو «سب الجمهور» كما يوحي العنوان، بقدر ما كان هدفه هو بحث القوانين المؤثرة في عالم المسرح وتوقعات جمهوره وردود أفعاله. وقد قاده ذلك إلى الوصول إلى نتائج متناقضة؛ فهو من ناحية يصنف القوانين المؤثرة في العملية المسرحية، كما أنه من ناحية أخرى يسعى إلى تخطيطها^(٢١).

وتتسم كتاباته كلها بالتجريب الذى لا تحده حدود، ويتمثل ذلك فى رفضه المسرح القائم، واستخدامه المستفز للغة، وتخطيطه العديد من تقاليد البناء المسرحى. ولبيان ذلك، لابد لنا من وقفة عند مسرحيته الأولى (سب الجمهور) - عام ١٩٦٦ - التى تبدأ بدخول أربعة عارضين أو كما يسميهم المؤلف «متحدثين» بملابسهم العادية، يتوجهون مباشرة إلى الجمهور بقولهم: «أهلاً بكم»، وعلى خشبة المسرح العادية، المضادة بإضاءة عادية تتعاادل مع إضاءة الصالة، لا توجد أية مناظر أو إكسسوارات، بل لاشئ يحدث على خشبة المسرح؛ فلا حيل هناك أو مفاجآت أو مفارقات، وإنما يتناوب الممثلون الأربعة إلقاء جمل النص، فليس هناك أى حوار بالمعنى المفهوم، وتلك الجمل ذات بناء متماثل أحياناً ومتغيرة الإيقاع فى أغلب الأحيان. والأمر لا يخرج فى النهاية وفى الظاهر عن أن يكون نوعاً من اللعب بالكلمات والسخرية من الكليشيهات لم السب .

وفى تقديمه لهذه المسرحية كتب هانديك:

«مسرحية (سب الجمهور) ليست مسرحية ضد المسرح . . إنها مسرحية ضد المسرح

مرة أخرى للجمهور متوقعين أن يكون رد فعله هو التصفيق الحاد لهم، وهذا ما حدث عند نهاية العرض الأول بالفعل. لقد أراد «هاندكه» - في البداية - أن يكتب مقالاً يهاجم به المسرح القاعى، ولكنه اكتشف - أثناء كتابته هذا المقال - أنه لن يأخذ طريقه إلى حيث يوجد جمهور المسرح الذى يسعى إلى معرفة انعكاس ذلك عليه، فيفقد بذلك مبررات كتابته بل وتأثيره، لذا فقد نبثت فى رأسه فكرة تنطوى على مفارقة؛ وهى أن يستغل المسرح متخذاً منه مكاناً للهجوم عليه هو نفسه.. على المسرح التقليدى الإيهامى وباستخدام تقنيات العرض المسرحى، على نحو مغاير للمألوف والمعتاد^(٢٣).

وقد عرضت هذه المسرحية للمرة الأولى فى فرانكفورت فى الثامن من يونيو سنة ١٩٦٦، على مسرح «Theater am Turm» من إخراج كلاوس بايمان الذى أصبح الآن من أبرز مخرجى المسرح الألمانى وأهمهم، والذى يحمل حالياً مديراً لمسرح «البورج» أعرق المسارح النمساوية. وقد كان استقبال الجمهور للمسرحية فى ليلة العرض الأولى إيجابياً، كما أشرنا، فقد شاهدها جمهور من النقاد والفنانين الذين تفهموا مدى جدية القضية التى يعرض لها المؤلف، ووصلتهم رسالته. ولكن ليلة العرض التالية مباشرة حملت معها الكثير من المشاكل؛ فقد كان معظم جمهورها من الشباب الذين قاطعوا الأداء بالصياح والهتافات وسب المؤلف والممثلين فى بعض المواضع، وقد أدى ذلك إلى إعاقه سماع بعض جمل الممثلين، وتجاوز بعض الجمهور ذلك فى محاولة للاشتراك مع الممثلين فى الأداء، على نحو أو آخر، وتحول الموقف إلى موقف شبه عشى، خاصة أن كاميرات التلفزيون كانت هناك من أجل التصوير، فاهتمت بتصوير ما يحدث بين الجمهور أكثر من اهتمامها بما يجرى فى الساحة المخصصة للتمثيل^(٢٤). لقد بدا الأمر وكأن لسان حال الجمهور يقول: لقد قبلنا التحدى فإذا كانت المسرحية تقوم فى جانب منها على سب الجمهور، وعلى استفزازه وتحديه،

والممثل فى هذا العمل لا يحاكى، بل يتحرك ويتحدث، وحركته وكلامه يتسمان بتنوع شديد، وهو يصل بذلك إلى ما يسميه ديرنمات بـ «المسرح المجسد» أو «المادى» الذى لم يعد محاكياً، والذى يقع فى إطار عالم الأشكال الخالصة، وهو يرى أن كلمات هاندكه ذات الجاذبية تبحث على استشارة غضب جزء من الجمهور، وإذا كان الممثلون لا يحاكون أى فعل فإنهم يحاكون هاندكه ويتحدثون عن نصه، فهم لسان حال المؤلف وحمله فكره، يسعون إلى أن يتخذوا من السلوك المتوقع من الجمهور موضوعاً لهم^(٢٥)، فهم يتوجهون إليه بالحديث المباشر بشكل جماعى أو بالتناوب، وقد تتداخل أصواتهم وتتقاطع على نحو متكرر يعلو تارة وينخفض أخرى، يبدو هامساً أحياناً وصاخباً أحياناً أخرى، ويفعلون ذلك وهم واقفون أو راقدون أو فى حالة سكون أو فى حالة حركة مصاحبة للكلام، ويختلطون بالجمهور حيث يتوجه كل واحد منهم إلى جانب منه. وقد زالت كل الحدود التى يمكن أن تفصل بين المؤدى والمتلقى مادياً ونفسياً، وذلك لحرص المؤلف على أن يضع على ألسنة ممثليه ما يؤكد دائماً لزالة أى وهم يرتبط بمسرح العلبة وتقنياته وأساليبه، ولحرصه على ألا يتسرب للمتلقى أى إحساس بأن ما يشاهده هو مسرح مصنوع، أو أن المكان الذى يجرى فيه اللعب قد أعد على نحو يصلح للإيهام أو القلميح بذلك، أو أن هناك زماناً آخر يعيش فيه المتلقى مع سلسلة من الأحداث أو المفاجآت أو القتل أو الموت أو غيرها؛ لأنه إذا كان الجمهور هو موضوع المسرحية الأول، فإن منطق المؤلف وفكره يذهبان إلى أن المسرحية ليست سوى مقدمة لهذا الموضوع، تتسم بآنية الفعل وحضور الفاعل والمضمون المباشر.

وتكون آخر كلمات المتحدثين للجمهور «مساء الخير» بطريقة ودية، ثم يعطى الممثلون بعدها ظهورهم للجمهور الذى ظلوا على مدى ساعة كاملة يستفزون تارة ويوقظون وعيه تارة أخرى، بل يسبونهم، ثم يستديرون

إلى أشخاصهم بالحروف: أ - ب - ج - د، وهذه الجمل تلفظ إما بطريقة فردية أو بطريقة ثنائية أو في شكل «كورس»، والجمل تبدأ قصيرة جداً ثم يزداد حجمها في مواضع ثم تعود إلى شكلها الأول في أغلب المواضع، وذلك مثل:

ب - الثور سوف يصدر غواراً كثوراً.

د - المجهنون سوف يعدو كمجنون (٢٧).

وكل الجمل القصيرة تسهر على المنوال نفسه، وهدف هاندكه من ذلك لا أن يتتبع المتلقى الجمل بحثاً عن معانيها المباشرة أو البعيدة، وإنما باعتبارها علامات صوتية ذات إيقاع ونغم مشير، يساعد على ذلك طريقة أداء الممثلين الأربعة الذين يهونها بعبارة «كل يوم سوف يكون مثل كل يوم آخر» (٢٨).

أما مسرحية (لوم أو تأنيب النفس) التي عرضت في العام نفسه أيضاً، فهي مسرحية بلا قصة - بلا حبكة - إن صح التعبير، فالأنا فيها ليست «الأنا» الراوية، كما أنها لا تعبر عن ذات بعينها بل هي «الأنا» عند استخدامها في قواعد اللغة، وذلك بهدف إظهار أن أي تعبير فردي يتغير عندما يتم تصريفه أو إخضاعه لقواعد اللغة. وتأخذ التأنيب في المسرحية شكل الإخبار أو الشهادة، وتتخذ من الاعتراف الكاثوليكي نموذجاً له. ولأن المسرحية لا تعرض اعترافات شخصية بعينها، فإنها في كل مرة تعرض فيها تبدو كما لو أنها مسرحية جديدة تماماً. ويعتمد أداء هذه المسرحية على ممثل ومثلة، ولا يمثل جنس الشخصية أية قيمة في حد ذاته، فجمال هذه المسرحية تلقى بالتناوب بصوت خفيض أو مرتفع، ويحمل كل من الممثل والمثلة «ميكروفوناً»، وجميع الجمل تبدأ بالضمير «أنا»، وتبدأ المسرح - كما في مسرحياته السابقة - عبارة من أي ديكور أو إكسسوار، ويظل مضاعف طوال فترة العرض، لتأكيد أنه الحدث وجعل زمن العرض هو الزمن نفسه الذي يعيش فيه المشاهد، إمعاناً في كسر الإيهام.

فلا بد أن يكون لنا نحن أيضاً حق الرد وحق اتخاذ موقف في مواجهة ذلك، ولعل هذا هو ما دفع المؤلف إلى رفض السماح بعرض مسرحيته فيما بعد، إلا أنه عاد وسمح بعرضها مرة أخرى، إذ قدمت على عدد من المسارح في أكثر من مكان داخل ألمانيا وخارجها، مع مطالبته بأن يتركز الاهتمام في الأداء على العرض الصوتي الجاد بدلاً من أن يقتصر التركيز على المرونة الجسدية والبراعة الحركية.

ولا تخرج بقية مسرحيات هاندكه الكلامية عن الإطار السابق نفسه، من حيث إن موضوعاتها تنصب بصفة عامة على استخدام اللغة واكتساب الحركة - سواء أكانت ذات بناء لغوي أم لا - معناها داخل الموقف المسرحي الذي يفرضه المؤلف، مع التركيز على العنصر الصوتي أكثر من أي عنصر آخر. فهذه المسرحيات تقوم على استخدام الأسلوب الشفاهي في التعبير الطبيعي الذي يتخذ أشكال الاعتراف والسب والتبرير والسؤال وانتحال الأعذار والتنبؤ، وتأنيب النفس وصيحات التبعة (٢٥)، كما أنها تحاكي - في مسرحية - الحركات المصاحبة لتلك الأساليب التعبيرية على المسرح، ساعية إلى عدم إظهار العالم في شكل صور، بل تظهره في شكل كلمات، على ألا يؤخذ في الاعتبار أن العالم شيء يتبع خارج نطاق هذه الكلمات؛ إنه العالم القائم داخل الكلمات نفسها.. وتهدف الكلمات التي تتكون منها هذه المسرحيات، في النهاية، إلى إعطاء مفهوم للعالم لا مجرد صور عنه (٢٦).

وتختلف مسرحية (نبوءة) التي عرضت في العام نفسه (١٩٦٦) عن مسرحية (سب الجمهور)، على مستوى البناء الذي يتسم بالشكلية المفرطة، وإن كانت تتفق معها في الرسالة؛ فهي تتألف من مائتي جملة متشابهة في الطول وفي قيامها على المقارنة والإطناب، وتنتهي دائماً في الزمن المستقبل وقد وزعت هذه الجمل بالتناوب على أربعة ممثلين لا يحملون أسماء وإنما يشار

ومسرحية (كاسبار) هي المسرحية الوحيدة من بين مسرحيات هذه الفترة (عرضت ٦٨/٦٩) التي يستمد هاندكه موضوعها من بين مجموعة وقائع تاريخية من القرن التاسع عشر، وتدور حول شخصية «كاسبار هاوزر». ولكن هدفه لم يكن إعادة سرد حكاية هذه الشخصية، كما قد يوحي بذلك عنوان هذه المسرحية؛ فقد ظهرت هذه الشخصية فجأة في «نوردرج»؛ شخص بدائي غير متحضر لا يعرف كيف يتكلم، وقد عاش في عزلة طويلة محبوساً عن العالم في مكان ما، ثم قتل في ظروف غامضة.

لقد اتخذ هاندكه من حكايته نموذجاً لتوصيل فكرته عن إمكان وجوده بين أناس يدفعونه دفعاً إلى الكلام، إلى الدرجة التي تتحول فيها اللغة إلى أداة للتعذيب؛ لا وسيلة للفهم والاتصال. والمسرحية تطرح مجموعة من التساؤلات حول إمكان أن يجد ذلك الإنسان لنفسه مكاناً في ذلك المجتمع، وهل يمكنه أن يتعرف كل ما يحيط به وبالتالي يتعرف نفسه. إنه في البداية لا يعرف سوى جملة واحدة أخذ يرددتها:

«أرد أن أصبح مثلما كان إنسان آخر ذات مرة» (٣٠).

ويتفرع الحدث في هذه المسرحية إلى ثلاثة رواقد:

أولاً: تحرك «كاسبار» فوق خشبة المسرح ومحاولة لمس كل شيء حوله، ثم التعامل معه بطريقة الخاصة بعد أن كان يتحاشى كل شيء.

وتمثل مسرحية (صباحات النجدة) بعداً آخر في معالجات هاندكه اللغوية التي تنصب هذه المرة على إحساس الإنسان بالحاجة إلى النجدة، وبحته الدائم عن الكلمة المناسبة لذلك وسط أكوام الكلمات التي تنهال عليه في حياته اليومية. فالكلمات والجمل تلقى بهدف الإيحاء بالبحث عن النجدة والحاجة إلى المساعدة، وعندما يعثرون في النهاية على الكلمة المناسبة يكونون في غير حاجة إلى نجدة أو مساعدة؛ ففي حالة تمكنهم من الصباح بها وشعورهم بالارتياح نتيجة ذلك، تكون هذه الكلمة قد فقدت معناها!

ويقول هاندكه في مقدمته لهذه المسرحية:

«من الممكن أن يشترك في تأدية هذه القطعة الكلامية من الأشخاص أى عدد، وإن كان من الضروري ألا يقل عددهم عن اثنين.. من الممكن أن يكونوا من الرجال ومن الممكن أيضاً أن يكونوا من النساء، ومهمة هؤلاء الأشخاص المتكلمين هي أن يبينوا الطريق الممتد فوق الجمل الكثيرة والألفاظ الكثيرة إلى الكلمة المطلوبة وهي كلمة النجدة» (٢٩).



ثانياً: أثناء وبعد تعامل «كاسبار» مع ما يحيط به من أشياء، مثل الكراسي والمنضدة والدولاب، يلفظ جملة التي يكررها دائماً: «أود أن أصبح مثلما كان إنسان آخر ذات مرة».

ثالثاً: يحاول الملقنون، وعددهم ثلاثة، حمله على الكلام دون أن يظهرها على المسرح، وقد تأتى أصواتهم من خلال شريط تسجيل وهم يتكلمون دون رفع نبرة الصوت أو خفضها، ودون استخدام وسائل التعبير المألوفة التي تعبر عن المشاعر الطبيعية أو حتى غير المألوفة.. إنهم يتكلمون كلاماً مفهوماً ولكنهم يمثلونه، وتتخذ أصواتهم هيئة الأصوات التي تختلط بمعينات تكنولوجيا، كأصوات المتحدثين في التلفزيون أو الساعة الناطقة وأصوات مذيبي الإذاعة والتليفزيون، وطريقة كلام مذيبي مباريات كرة القدم والمعلقين في أفلام «الكارتون» الأمريكية، وموظفي السكك الحديدية الذين يعلنون عن قيام ووصول القطارات.. وهكذا^(٣١).

والنص مكتوب في صورة «سيناريو» شديد التعقيد؛ إذ ينسج المؤلف من هذه الروايف الثلاثة حبكة المسرحية التي تنصب أحداثها على استجابات «كاسبار» وردود أفعاله في مواجهة ملقنيه الذين يسلطون كلامهم عليه ويحاصرونه؛ كأن يقال له:

«الجملة أكثر نفعاً من الكلمة، فالجملة يمكنك أن تنطقها إلى نهايتها.. يمكنك أن تنال الراحة والبهجة بالجملة.. يمكنك أن تشغل نفسك بالجملة وأن تكون في هذه الأثناء قد تقدمت إلى الأمام بضع خطوات.. يمكنك بالجملة أن تصنع وقفات وأن تلعب بكلمة على كلمة.. يمكنك بالجملة أن تقارن كلمة.. بكلمة»^(٣٢).

وهو، في مواجهة الحصار المفروض عليه، قد يكرر جملة نفسها مدافعاً بها عن نفسه، وقد يأتي بفعل مادي أو يلزم الصمت والسكون، ثم يعاود الاستمرار مرة

أخرى في مقاومة ضغط الكلمات.. يتلعثم ويحرف في الجملة الوحيدة التي يتقنها إلى أن يجبر على الصمت مرة أخرى، بعد أن تضيق منه جملة التي تمنح الملقنون في تدميرها بما يسلطونه عليها من جمل ونماذج كلامية. يبدأ «كاسبار» في الاقتراب من تكوين بعض الجمل السليمة، ويتطور به الأمر إلى أن يبدأ في الكلام أمام الميكروفون بصوت يشبه صوت الملقنين.

تبدأ قضية «كاسبار» الأساسية مباشرة، إذن، بتخليه عن جملة المعهودة، ومحاولة ترديد النماذج المفروضة عليه، بهدف التهور والمقارنة والتعريف، ويبدو من خلال استخدام هذه اللغة المنظمة غير المضطربة كأن هناك طريقاً قد فتح أمام «كاسبار» للتقدم والانفتاح على العالم الذي يعد بالنسبة إليه مجرد نسق كلامي منظم، ولكن يبدو أيضاً أن ذلك قد كلفه الكثير؛ فبعد أن كان الملقنون يحثونه على الكلام تحول تحريره - كلامياً - إلى نوع من القسر والإذعان والتبعية والطاعة، وما يلبث أن يظهر على المسرح أكثر من «كاسبار»، كاسبار رقم واحد وغيره وغيره حتى رقم خمسة، وكلهم يحاولون تقليده.. لقد أصبح «كاسبار» قابلاً للإبدال.. لقد أصبح له نظراء يحاولون بشتى الطرق تعويق «كاسبار» الأصلي عن الكلام بما يحدثونه من جلبة وضجيج، مما يضطره إلى رفع صوته.. وفي النهاية تصبح جدوى النظام الكلامي الذي توصل إليه موضع تساؤل، وذلك عندما يجهز على مونولوجه الأخير ما يحيط به من ضجيج شديد من كل جانب. وبهذا تنتهي هذه المسرحية التي تكاد أن تكون بحثاً منهجياً فلسفياً عن اللغة.

دراما بلا كلمات

عندما عرضت مسرحية هاندكه التالية (القاصر يريد أن يصبح وصياً) عام ١٩٦٩، أثارت الكثير من ردود الأفعال، فقد فاجأ الجميع ذلك المؤلف الذي ملأ الدنيا ضجيجاً يبحث في المشكلات الفلسفية والاجتماعية للغة

أثناء قراءته لها، ويترك القاصير الكتاب، ويشرع في تقليد الوشم المرسوم على ظهر يد الوصى على ظهر يده هو، ولكنه يتوقف عن ذلك الفعل عندما يرمقه الوصى الذي ينهض ويقوم ببعض الأفعال والآخر يتبعه، فالوصى يخلع حذاءه الطويل، ويلقى به في الحجرة كيفما اتفق، والقاصير يقوم «بالترتيب». وبينما يقوم الوصى بقص أظافره ينزع القاصير بعض أوراق «النتيجة» ثم يقوم بجمع الأظافر، إلا أن هذه الأفعال تنتهي بشرة احتجاج من القاصير الذي يلقي الوصى ببعض النباتات.. معاودان بعد ذلك الجلوس إلى المنضدة والقاصير ينزف دماً من أنفه، إذ يصاب عندما يفشل في الإمساك بما يلقي به الوصى إليه من زجاجات وأطباق وكؤوس.. الوصى يتجول في كل أنحاء المنزل في حالة حيرة وتردد والقاصير يتبعه ويشاركه تلك الحيرة، ويخرج الوصى ويمنع القاصير من الخروج خلفه، وتتوالى مجموعة الأفعال وردودها من الطرفين، إلى أن يظهر القاصير وحده وقد أحضر حوضاً من «الصاج» ووضع على الأرض ثم صب فيه الماء.. يلقي بالرمال في هذا الماء يحمل يديه لتنتهي المسرحية.

وقد أدى اعتماد المسرحية على الحركة فقط وخلوها من الكلمة، إلى بدء الأحداث وخلو العمل من الإثارة الكافية لربط المشاهد بالعمل، وهذا ما عبر عنه الناقد رودلف كرامر الذي كان أول المتحمسين لمسرحية (سب الجمهور)، والذي يذهب إلى أن ذلك العرض لم يكن يستحق حتى عناء المشاهدة (٣٣).

والسؤال الذي يطرح نفسه هنا هو: هل يقنع المتلقى بأن ما حدث أمامه على المسرح لم يكن عملاً رمزياً أو عرضاً من عروض «البانتومايم»؟ وهل يقنع بأنه لم يكن لذلك العرض أبعاد تتجاوز ما رآه من أحداث، وأن اسم المسرحية نفسه يبدو وكأنه مجرد اسم من تلك الأسماء التي يصنعها الفنانون التشكيليون على أعمالهم الفنية فتبدو غامضة أحياناً، أو بلا معنى بمت للعمل الفني بصلة مباشرة أحياناً أخرى؛ فمشاهد العرض ظل مدة

بمسرحية لا تلفظ فيها كلمة واحدة.. مسرحية «بانتوميمية» كما أسماها النقاد، كأنه قد فرغ من مشكلة اللغة ووجد الحل في العدول عن استخدامها والاكتفاء بالعناصر المرئية في العملية المسرحية، مع تعهد العناصر السمعية لتشف عند حدود الأصوات المجردة وصوت الموسيقى. وربما يقال إنه قد قام بذلك لأنه لم يعد لديه ما يضيفه في هذا الصدد، أو لئلاسه من الاستمرار في طرح الأبعاد المختلفة لمشكلة الكلام - (اللغة) - في المسرح، ولكن المتابع الجيد لمسرحياته السابقة سرعان ما يكتشف أن ذلك التحول كان تطوراً طبيعياً ومتوقفاً من هاندكه؛ خاصة أن مسرحياته السابقة كانت أقرب إلى «السيناريو» بتفاصيله وإشاراته المعقدة، منها إلى المسرحية التي تعتمد على الحوار المسرحي.

ويعتمد هاندكه في بناء مسرحيته «القاصير يريد أن يصبح وصياً» على شخصيتين: القاصير والوصى، ويعرض من خلال أحد عشر مشهداً صامتاً صوراً عدة عن العلاقة المتوترة بين الطرفين، التي تقوم في أساسها على السيادة والتبعية ومحاولات الفكاك والاحتجاج للإفلات من ضغط القهر؛ فالقاصير يظهر في المشهد الأول وهو يقضم تفاحة يخرجها من جيب سرواله ويأني عليها.. المكان خالي تماماً إلا من قطة إذا قدر أن تظل هذه القطة على خشبة المسرح! وعند دخول الوصى يستمر القاصير في تناول التفاحة الثانية بشئ من الارتباك، تحت تأثير نظراته التي تجبره على التوقف وإمساك بقايا التفاحة في يده، وما يلبث أن يحل الظلام ويسمع المتلقى صوت مجموعة أنفاس مختلطة ومتلاحقة عبر السماعات المختلفة.

وفي المشهد التالي مباشرة، يقوم كل منهما بترتيب البيت من الداخل، بعد أن يوقد الوصى مصباحاً غازياً، ويقومان معاً بترتيب المنضدة والكراسي في الحجرة. يحضر القاصير الجريدة للوصى ويخرج من جيبه كتاباً ويبدأ في القراءة.. يبدأ الوصى تدريجياً في تكوير الجريدة

أخرى، وبعد خمس دقائق فقط ذاب كل شيء، وقد كتب هاندكه هذه المسرحية لا ليصور مثل هذه المشاهدات من الحياة اليومية، بل ليصور بعضاً من الصور العميقة التي يمكن للإنسان أن يراها ولا يحتاج لزيارتها إلى كلمات. وبعد هذه المشاهد العميقة، يفسح مكاناً للرؤى والهلاوس، لتظهر أو تطفو على السطح شخصيات مقدسة أو مسرحية أو هزلية من داخل ذاكرة ومخيلة ذلك الشخص الجالس في الميدان؛ فهناك شخصيات عابرة تظهر وتختفي. وعندما سئل هاندكه في حديث صحفي عن مدى صعوبة أن يشارك الإنسان في مشاهدة مسرحية بلا كلمات؟ أجاب قائلاً:

«لا أعرف فهذا يتوقف على المشاهد نفسه، هناك قصص في المسرحية ولكن على نحو شديد التجزئة، وغالباً ما تشي القصص غير المكتملة بأكثر مما تقوله عندما تروى كاملة، وهذه إمكانية يبدو لي على كل حال أنها طبيعية، لقد فكرت في ذلك طويلاً ولكنني فشلت في تحقيقه مرة، لقد بدأت منذ خمسة عشر عاماً في مسرحية صامتة ولكنها لم تكتمل؛ إذ لم أستطع الربط بين الأحداث، وكان من المتوقع أن يصبح ذلك رمزياً، وهنا مكمن الخطورة، ولكنني أعتقد أنني قد وصلت هذه المرة بالأمر إلى غايته» (٣٤).

وكما أخرج كلاوس بايمان مسرحية هاندكه الأولى - كما ذكرنا - ومسرحية «القاصر يهد أن يصبح وصياً»، فقد أخرج أيضاً هذه المسرحية التي يستمر عرضها ساعتين كاملتين، دون أن تكون هناك أية فترة راحة، ولكن تتخللها دائماً فترات من الصمت والسكون؛ فالمسرحية تمثل نوعاً من الخلاص مما هو درامي في الكلمات والحوار، لتقدم في النهاية دراما بلا كلمات.

ساعة كاملة يشاهد مجموعة من الأفعال المتتالية التي يراها في الحياة العادية اليومية، ولن يستطيع أن يستخرج منها أى معنى لما يراه إذا لم يستوعب أن المقصود من ذلك العمل أنه يروى من منظوره هو أى من منظور المشاهد، كأننا أمام سيناريو لفيلم سينمائي يروى أحداثه شاهد عيان عن قاصر قتل وصيه باستخدام آلة حادة، وهنا تصبح الإرشادات المسرحية ذات أهمية كبيرة في تأكيد ذلك، كما تصبح لترجمتها وتحويلها إلى حدث مرئي أهمية أكبر في توصيل المعنى، ويكون مفتاح تفسير العمل نابعاً في المقام الأول من ذهن متلقيه، وبالتالي يختلف هذا التفسير من شخص إلى شخص آخر.

لم يعد بيتر هاندكه إلى كتابة مثل هذا النوع من المسرحيات إلا بعد قرابة ربع قرن عندما كتب مسرحيته الأخيرة (عندما لم يكن أى منا يعلم عن الآخر شيئاً)، وذلك كى تعرض في مهرجان «سالزبورج» عام ١٩٩٢، وقارئ هذه المسرحية يلحس أنه قد وصل بإبداعه في هذا المجال إلى مفترق طرق، وأن عليه أن يتوقف قليلاً ليعيد حساباته. وتجري أحداث هذه المسرحية في أحد الميادين العامة من منظور وخيال أحد الجالسين في ميدان ما، مستعرضة الصور والأحداث والأشخاص الذين يمكن أن تتوالى أمامهم، بالإضافة إلى الصور التي تصور خلفيات هذه الأحداث والاستدعاءات المرتبطة بها، وذلك كله من خلال مجموعة من القصص القصيرة جداً التي لا نهاية لها، مما يمكن أن يحدث في اليوم الواحد في أحد الميادين. إن هذه القصص أو المشاهد تتوالى على نحو متصل، وقد لا يكون بينها أية صلة، وقد يكون بعضها تعليقاً على بعضها الآخر. وقد اختتمت في ذهن هاندكه فكرة هذه المسرحية عندما قضى فترة بعد ظهر يوم كامل جالساً في أحد الميادين يقلب النظر هنا وهناك، وفي تلك الأثناء جاءت إحدى سيارات نقل الموتى وسحب أحد النعوش من أحد البيوت؛ حيث حمل إلى العربة التي سارت به من حارة إلى حارة

المصادر والمراجع

- ١ - انظر: Brauneck, Manfred: Theater im 20. Jahrhundert, Rowohlt Enzyklopädie, Hamburg, 1986 S. 15 FF.
- ٢ - كبر ليلام، صبيح المسرح والدراما، ترجمة وليد كرم، المركز الثقافي العربي، ١٩٩٢، ص ٧.
- ٣ - أرسطو، طالس، فن الشعر، ترجمة عبد الرحمن بدوي، دار النهضة المصرية، ١٩٥٢، ص ٢٢.
- ٤ - جوليان، هيلون، العرض المسرحي، ترجمة نهاد صليحة، إصدارات مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي، وزارة الثقافة، د. ص ٢٧.
- ٥ - انظر: Rischbieter, Henning und Berg, Jan (Hrsg), Welt Theater 3 Aufl, Braunschwig, Westermann, 1985 S.5.
- ٦ - أوديت أصلان، فن المسرح، ترجمة سامية أحمد أسعد، مكتبة الأنجلو المصرية، الجزء الأول، ١٩٧٠، ص ٣٨٦.
- ٧ - أندريه فالييه، علاقة الممثل والمخرج كظروف معمارية في أبحاث في الفضاء المسرحي، مركز اللغات والترجمة، أكاديمية الفنون، ص ١١٢.
- ٨ - جاك بوليري، الصورة الكاملة والفضاء المسرحي المجلد، المرجع السابق، ص ١٥٩.
- ٩ - جاك بوليري، المرجع نفسه، ص ١٦٤.
- ١٠ - انظر: Brauneck, Manfred S. 176 FF.
- ١١ - انظر: ١٢ - حمادة إبراهيم، المسرح المعاصر (من المعارضة إلى الإبداع) دار الفكر العربي، د. ت، ص ٥٧، ص ٨٥.
- ١٣ - أنطوان آرتر، المسرح والرهبة، ترجمة سامية أحمد أحمد، دار النهضة المصرية، ١٩٧٣، ص ٥١.
- ١٤ - المرجع السابق، ص ٥٩.
- ١٥ - المرجع السابق، ص ١٦٩.
- ١٦ - لمزيد من التفاصيل عن هذا العرض انظر مجلة المسرح، العدد (٥٩)، أكتوبر ١٩٩٣، ص ١٤٣ - ١٤٤.
- ١٧ - انظر: Innes, Christopher: Modern German Drama "A study in form, Cambridge University Press, 1979 p. 5.
- ١٨ - انظر: Schauspielührer A-Z Kenschelverlag Kunst und Gesellschaft, Band 1 (A-K), 1988 S. 490.
- ١٩ - انظر: Spectaculum (Materialien zu Spectaculum (1-25) Zusammengestellt von Manfred Ortmann, Suhrkamp Verlag, 1984 S. 169 F.
- ٢٠ - انظر: Spectaculum S 169 F.
- ٢١ - انظر: Renner, Rolf Günier: Peter Handke, J.B Metzleische Verlags-Buchhandlung, Stuttgart, 1985 S. 34.
- ٢٢ - انظر: Dürrenmatt, Friedrich: Theater Essays and Reden, Diogenes Verlag, Zürich, 1973 S. 105.
- ٢٣ - انظر: Schulig, Uwe: Peter, Handke, Friedrich Verlag Veller bei Hannover, 1973 S. 105.
- ٢٤ - انظر: Scharang, Michael (Hrsg) über Peter Handke, Suhrkamp Verlag, Frankfurt am Main 1972 S. 117f.
- ٢٥ - انظر: Handke, Peter: Bemerkung zu meinen Sprechstücken, in Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke, Suhrkamp Verlag, 15 Auflage, S. 95.
- ٢٦ - انظر: Handke : S. 95.
- ٢٧ - انظر: Handke : Publikumsbeschimpfung und andere Sprechstücke S.53.
- ٢٨ - انظر: Handke:S.65.
- ٢٩ - مصطفى ماهر، بيتر هاندكه وصيحات التجديد، مجلة المسرح، العدد السابع، السنة الأولى ديسمبر ٨١ - يناير ٨٢، ص ٢١.
- ٣٠ - بيتر هاندكه «كاسبار» ترجمة وتقديم مصطفى ماهر، روائع المسرح العالمي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ص ٢١.
- ٣١ - المسرحية، ص ٩، ص ١٦.
- ٣٢ - المسرحية، ص ١٧.
- ٣٣ - انظر: : Schultz une S.112.
- ٣٤ - انظر، الترجمة الكاملة لذلك الحوار في مجلة المسرح، يناير ١٩٩٣، ص ٦٤، ترجمة محمد شحمة.



التعبير الجسدى للممثل*

جان دوت **

تقديم

عملية إلقاء، أو إيماء، أو رقص. إن الأعمال المسرحية العظيمة جميعها، فى شتى العصور وسائر البلدان، تتطلب هذا الأداء المتكامل. وليس هناك ممثل عظيم لا يجيد استخدام جسده وصوته ووجهه فى وقت واحد.

وبما يجدر التنويه إليه، أننا نعانى من الآثار الوعيفة لمصر تردت فيه عملية التعبير الجسدى للممثل، وتضاءلت حتى بلغت أدنى مستوى لها. إننا، فى أغلب الأحيان، لا نشاهد سوى مسرح «أدى» يتم عن طريق الإلقاء الجيد المتميز، هذا صحيح، ولكنه بعيد عن الأداء الكامل المتكامل.

وغنى عن البيان أن كثيرين من رجال المسرح قد نددوا قبلى بسليبات ومثالب مسرح التسلية والتسالى.

لقد كانت هناك ردود فعل عنيفة ولا تزال، سواء فيما يختص بال عروض أو فيما يختص بتكوين الممثلين الشباب. وصار من الجلى الواضح أن المسرح اليوم يسعى إلى حقيقته ويبحث عن هويته الأصيلة، ويكاد أن يلفها، وذلك فى شكله البدائى الأول. ولا يمنع هذا الوضع من

إذا أتيح لنا أن نوازن العمل الدرامى بالسقفونية الموسيقية، لاستطعنا أن نقول إن الممثل - تحت إشراف المخرج الذى هو فى مقام قائد الأوركسترا - يعد فى الوقت نفسه عازف الآلة والآلة نفسها؛ عازف الآلة لأنه يترجم بذكائه وحساسيته وحسّ الفنى نصاً مكتوباً، كما يترجم الموسيقى الفواصل الموسيقى؛ ثم هو آلة لأنه لا يستطيع أن يعبر عن نفسه، فى فنه، إلا بصوته وإيمائه وأداء جسمه.

والمعروف أن الإنسان حينما يقوم بعرض قصة أو حكاية خيالية أمام أناس آخرين عن طريق هذه العناصر الثلاثة، فذلك يعنى أننا بصدد عمل مسرحى، أما إذا غاب واحد من هذه العناصر الثلاثة، فهذا يعنى أننا بصدد

* المقدمة والفصل الأول من كتاب بعنوان التعبير الجسدى للممثل، نشره المكتبة المسرحية، باريس. رسوم روبير فريست.

** ترجمة حمادة إبراهيم، أستاذ الدراما باكاديمية الفنون بالقاهرة.

الجسدى. أنا أعرف هذه المناهج، وقد تم تدريسها شفاهة. وهذا المنهج الذى نحن بصدده كان واحدا من هذه المناهج التى درست شفاهة طوال سنوات كاملة لمئات الطلاب. وقد كان مادة لعدد من التجارب والخبرات وبعض التغييرات والتعديلات التى استهدفت دائما الوصول إلى الأفضل والأكمل.

إن جزءاً مما أوردته بين صفحات هذا الكتاب قد تعلمته أنا من بعض الأساتذة الذين أقر لهم بالوفاء والعرفان. وما لا شك فيه أننى لو لم أحضر الدروس التى كان يلقيها المخرج العظيم «شارل دولان» حول فن الارتجال بنوع خاص، لما قدر لهذا الكتاب أن يرى النور. لقد اكتشفت بنفسى وجربت مناهج أخرى. إن المهم هو الفائدة التى تجنيها من هنا وهناك.

ومن المعروف أن التدريس لا يخلق المواهب. ولكننا نستطيع أن نأخذ بيد الطالب الموهوب ونوفر عليه الوقت والجهد، ونجنيه الكثير من التجارب المؤسفة المقيم.

فى الجزء الأول من هذا الكتاب، سوف يحاول الطالب أن يحسن من أداء جسده من خلال: الاسترخاء، والتنفس، وأداء كل عضلة من العضلات. على شاكلة عازف البيانو الذى يستخدم كل أصبع من أصابعه فى صبر ومثابرة.

وما أن يعرف الطالب جسمه حق المعرفة، حتى يستطيع تسخير إرادته.

*

بعد ذلك، وفى الفصل الثانى، سيحاول من تلقاء نفسه، وبمساعدة النصائح والرسوم ومبادئ التشرح وعلم الجمال المقدمة له، سيحاول أن يجد الحلول للقضايا والمشكلات التى تنتظره على خشبة المسرح: كيف يقف وكيف يمشى، ويجرى، ويتوقف فجأة، ويصعد السلالم ويهبطها، ويجلس، ويسقط ميتاً... إلخ.

*

أن نجد طالب التمثيل لا يصادف فى قاعات الدرس سوى أساتذة فى الإلقاء وفى الكتابة وفى الإخراج وفى التكر (الماكياج)... إلخ، ولكن أحداً لا يأخذ بيده ويعلمه كيف يعبر بجسده؛ ذلك الجسد الذى سيعرضه، طيلة ساعات، أمام أعين المئات من المشاهدين. ولقد طالب بعضهم بتخصيص درس للإيماء أو الحركة، أو بمعنى أوضح درس للبتوميم أو التمثيل الصامت، ليس لتخرج ممثلين متخصصين فى هذا الفن، وإنما من أجل أن يدرك طالب التمثيل أنه - بالإضافة إلى لسانه الذى يلقى به روائع الشعر أو النثر - يمتلك رأساً وعينين وذراعين ومساكين يستخدمها فى مشات الظروف والملايسات الحياتية، لكنه يرفض أن يفيد منها على خشبة المسرح.

والنتيجة دائماً واحدة: فإذا كان الممثل ممثلاً عظيماً أو موهوباً، فإنه يدرك بحسّه الفنى، وبالفراسة، أسرار البلاغة الجسدية، ويتم ذلك فى بضع شديد وتردد، وعن طريق التجريب والاختبار؛ مما يضيع عليه الكثير من الوقت ويكلفه العناء والجهد. أما إذا كان الممثل من النوع العادى أو المتواضع، فإنه يبقى على ما هو عليه، مجرد فنان فى الإلقاء، مع اختلاف أو تباين نصيبه من المهارة.

إن هدفى هو أن أقدم لطالب التمثيل منهاجاً واضحاً، منطقياً ثابتاً، يستطيع بفضلله أن يدرّب جسمه كما «يدرب» صوته طبقاً لقواعد الإلقاء التى يجدها فى أحد الكتب المتخصصة فى هذا المجال.

أعتقد أن من المفيد أن يكون هناك كتاب دراسى، وها هو ذا. هذا الكتاب لا يمكن، ولا ينتوى، أن يحل محل الأستاذ أو التدريس الشفهى المباشر والخبرة العملية الشخصية.

*

وأنا لا أزعم أن كل ما أقوله فى هذا الكتاب جديد لم يسبقنى إليه أحد. فهناك مناهج أخرى للتعبير

الفصل الأول

التحكم فى الجسد والسيطرة عليه

قبل أن نشرع فى التدريبات الجسدية التى تمثل مادة هذا الفصل، ننبه إلى أننا لسنا هنا بصدد إكساب الجسم مزيداً من المرونة ومزيداً من القوة عن طريق تدريبات معينة، فمثل هذه التدريبات يمكن للطلاب أن يجدها فى غير هذا الكتاب. وعلى كل، فإن كل ما من شأنه إضفاء المزيد من القوة والجمال على طبيعة الإنسان هو شئ مطلوب بالنسبة إلى الممثل. كل ما هناك أن على الممثل تجنب التدريبات التى تؤدى إلى تصلب العضلات؛ فهو يحتاج إلى عضلات تتوفر فيها الاستطالة لا الاستدارة. ومن المعروف أن رياضة الملاكمة والمصارعة ورفع الأثقال تؤدى إلى تقوية العضلات وتضخمها، كذلك فإن ركوب الخيل بشوّه الساقين يفسد طريقة المشى. وعلى النقيض من ذلك، فإن التنس يكسب الإنسان سرعة البديهة والتصرف والمرونة، والسباحة تعد رياضة كاملة متكاملة. كما أن رياضة الشيش تكسب ممارستها حضور الذهن والدقة ومرونة المفاصل والصدر. أما رياضة التزلج على الجليد فهى تكسب التوازن. ومن ثم كانت هذه الأنواع من الرياضة هى التى يستحب للممثل أن يمارسها لأنها تساهم إلى حد كبير فى إعدادة وتشكيله.

إننا بصدد إكساب الجسم مزيداً من التعبير، بصدد إكساب الآلة كمال الأداء، وجعل كل عضلة أو كل مجموعة من العضلات مستقلة عن الأخرى

تماماً كعازف البيانو حينما يتعامل مع مفاتيح آتة. فإنه يرفع السبابة أو الخنصر أو البنصر إلى أعلى ارتفاع ممكن، وذلك دون أن تتحرك بقية اليد أو يؤثر ذلك على وضع الأصابع الأخرى فوق المفاتيح.

(١) الاسترخاء

قبل أن نسرّع فى تدريب كل جزء من أجزاء الجسم، يجب أن ندرسه على الاسترخاء الكامل. وهذا، فى رأى البعض، أصعب مما نظن.

وأخيراً، وبعد أن يصبح فى حوزة الطالب جسم «مطيع» قادر على التحرك فى يسر وسهولة، سيخوض تجربة التعبير الجسدى بمعنى الكلمة: سيضيف إلى المشية المعتدلة، وهى موضوع الجزء الأول، التعبير الجسدى المطلوب. فمن المعروف أن «آرباجون» بطل (البخيل) لموليير لا يمشى كما يمشى الإسكندر الذى لا يمشى بدوره كما يمشى «سكبان». كذلك فإن آرباجون هذا أو سكابان، هل هو سعيد، أم هو شقى، ثم هل هو يمشى إلى هدف محدد أو يخطو خط عشوائى بلا هدف محدد أو غاية.

إن «وعى» الممثل بجسده، هذا الوعى الذى يجعل الممثل، حتى وهو فى حالة جمود، يحتفظ بأهميته (على شاكلة الممثل العظيم الذى يحتفظ بهيبته حتى فى لحظات صمته)، سوف يكتسبه الطالب بفضل التدريبات المسيرة والشيقة، فى الوقت ذاته، الخاصة بالقناع، التى منفصل القول فيها فى الفصل الثالث.

وليكن الأمر واضحاً منذ البداية، فليس المطلوب هو أن يتدرب الطالب على الأداء التمثيلى مع استخدام القناع، فهذا تخصص آخر، إن المهم والمطلوب هنا هو أن يضطر الطالب جسده إلى التعبير، أى أن يحاول الطالب التعبير عن طريق الجسد وحده، بعد أن عزل وجهه بالقناع.

كما أن الغرض ليس هو تحويل الممثل إلى ممثل بانثوميم أو ممثل صامت، ذلك أن التمثيل الصامت يستبدل بالكلمة المنطوقة الحركة. أما الممثل، فهو يقرن الكلمة المنطوقة بالحركة الحقيقية.

وفى نهاية الكتاب سيجد الطالب أمثلة للنظر والتأمل، وهى أمثلة مقتبسة من المادة نفسها التى بحث فيها عن تعليم الحقيقة والقوة والجمال التى يختص بها التعبير الجسدى، وهى صور لبعض الفنانين والراقصين من روائع فن التصوير والنحت الجالين.

الظهر. وللحصول على هذا الوضع يلزمك أن تهبط بجذعك بحيث يلتصق أعلى الردفين بالأرض (انظر الشكل رقم (٥)).

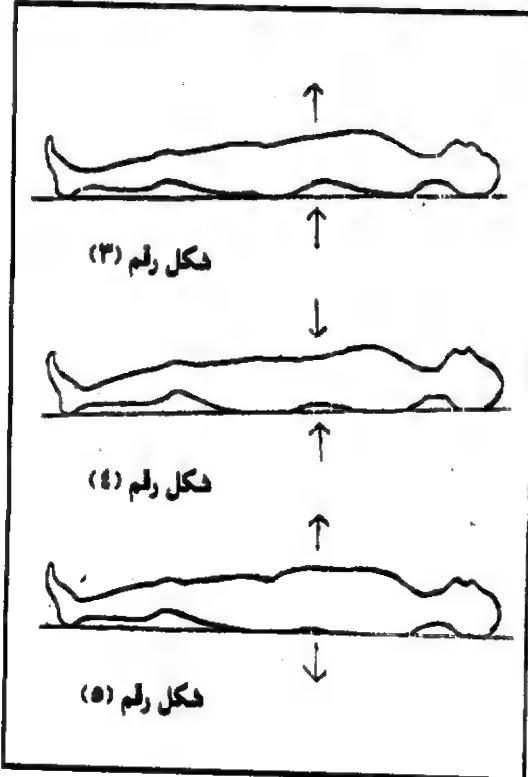
ومن ناحية أخرى، وجه الذقن جهة الصدر.

فيما يختص بالتنفس، فإن السهمين فى الشكل رقم (٤) يوضحان لك طريقة عمل العضلات على البطن

والظهر أثناء الزفير. الشئ ذاته فيما يتعلق بالشهيق، شكل رقم (٥)، فكما ترى، ينبغى أن نقلد قاعدة المنفاخ، وهذا منطقى، وليس كما يبينه الشكل رقم (٣) حيث الحقو أو أسفل الظهر يسير فى خط متواز مع جدار البطن فى عملية التنفس؛ الأمر الذى يضعف من قوة التنفس ويقلل حجمه.

٤ - وصف وضع الوقوف

لما تقدم، يمكن أن نستخلص بعض المبادئ الخاصة بوضع الوقوف الصحيح، وأعنى بذلك وضع الوقوف



مع ملاحظة الآتى:

١ - أجودة الإلقاء.

ب - المحافظة على الرقبة والذراعين والساقين فى حالة استرخاء.

- حينما تفرغ من الإلقاء اطرد زفيراً عميقاً.

- خذ شهيقاً أطول.

- ألقِ العبارة السابقة مرتين.

وهكذا دواليك، مع زيادة عبارة فى كل مرة.

عند آخر عبارة فى آخر تمرين، يجب أن يكون الانتباه فى قمة التركيز على الاسترخاء الجسدى وعلى جودة الإلقاء. وبذلك، يعتاد الممثل رقابة مزدوجة تؤدى إلى تحديد دائرة الجهد. فهنا، الجهد المنصب على الإلقاء والتنفس ينبغى ألا يكون سبباً فى توتر أو تقلص أعضاء الجسم.

وتتراوح الكفاءة الجيدة للتنفس بين ستة وسبعة لترات. واكتساب هذه الكفاءة يتطلب تدريب بيت الشعر أو العبارة حوالى عشر مرات.

حاول أن تفقد أقل قدر من الهواء عند إلقاء كل عبارة. والإلقاء الجيد يساعدك فى ذلك.

وهذا يعنى أن الاسترخاء العضلى والتنفس والإلقاء تنتظم جميعاً فى دائرة واحدة من التضامن والتعاون.

٣ - تصحيح وضع الاسترخاء أثناء التنفس

لا بد من تحرر الذقن فى وضع التمدد على الأرض؛ إن هذا الوضع يمهّد لوضع الوقوف الصحيح.

حينما تتمدد على الأرض لا تكرر الإلتهين بالبقاء على «طرفى الردفين» كما فى الشكل رقم (٣) الذى يوضح الوضع الخطأ.

على النقيض من ذلك، حاول أن تلتصق ظهرك بالكامل بالأرض بدءاً من أسفل الرقبة وحتى أسفل

تحت أشعة الكشف وأنظار المثاق من المشاهدين. ففي حالة الثبوت أو الجمود، ينبغي أن يحتفظ الممثل بتعبير معين، بسلطة، بدنياسية. ونحن نرى الكثيرين من الممثلين الحرفاء الذين يؤدي هدم مبالاتهم وإهمالهم جسدهم - في لحظات الجمود - إلى أن يصبح العرض خالياً من كل واقعية ومعقولة. كما نرى أيضاً الكثيرين من الممثلين المتوترين الذين يحاولون بشئ الطرق جذب انتباه المشاهدين أثناء فترات الصمت التي تفرضها ضرورات الإخراج، ولو كان ذلك على حساب العرض.

إن كل ما فوق خشبة المسرح يشارك في العرض الدرامي. لا تكن غير مبالي بالمرء، ولا تكن منفعلاً لدرجة التوتر، بل كن متوجهاً بكل قوتك الداخلية والجسدية نحو «ما يجري»، متأهباً للإنصات وللنظر وللتحدث أو التحرك.

ومن أجل إعدادك لذلك، سنقدم هنا وصفاً للوضع الوقوف. يجب أن يسبق هذا الوضع كل تمرين، كما ينبغي أن يؤدي بعد كل تمرين. وسنطلق عليه - إذا شئت - «وضع الصفير». ينبغي أن يكون هذا الوضع قاعدة أو أساساً لما سيتبعين عليك التعبير عنه فيما بعد: جسم شخصية معينة، في مكان معين، في عصر معين، بمشاعره وأحاسيسه. الشكلان ٦، ٧

الجسم يكون معتدلاً بدءاً من قمة الرأس حتى العقب (الكعب) تبعاً لخط «BO»، أي مائلاً قليلاً إلى الأمام.

بذلك يكون ارتكاز الجسم على منتصف القدم وليس على العقب. وهكذا يكون التوازن من الأمام للخلف هو الأفضل.

في هذا الوضع يحاول الرأس أن يلمس نقطة خيالية في أعلى ارتفاع، ويكون الذقن إلى الداخل.

أما أسفل الحوض فيكون متقدماً إلى الأمام، كما هي الحال في وضع التمدد على الأرض (انظر أسهم الشكل رقم ٦) ينتج عن ذلك مايلي:

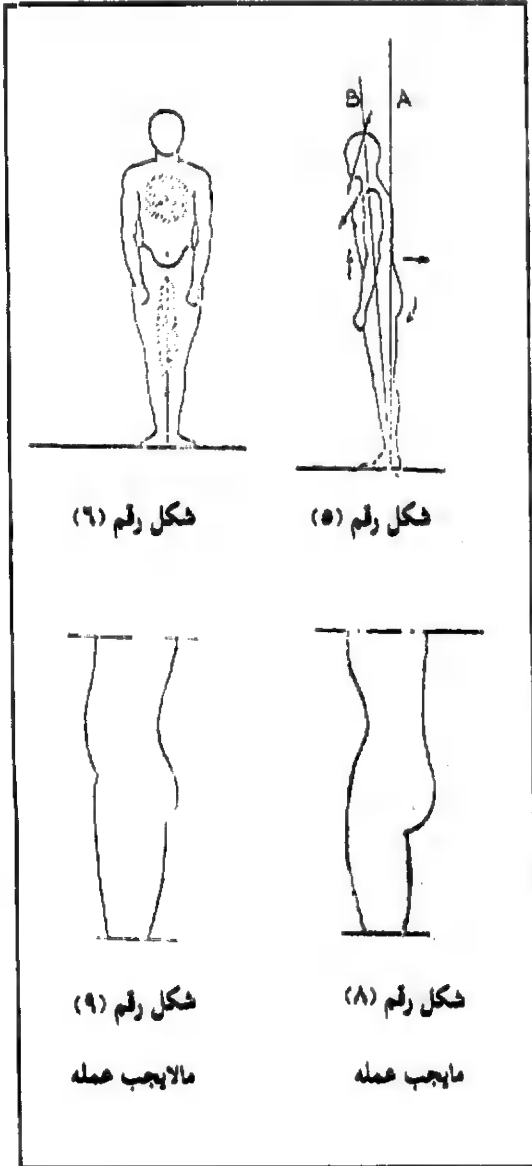
أ - تقليل تقوس الظهر.

ب - رفع الصدر ودفعه إلى الأمام.

ج - وهذا بدوره يجعل الظهر مستقيماً.

(انظر بخصوص هذا الوضع الشكلين ٨، ٩).

في هذا الوضع يكون ثقل الجسم متجهاً قدر المستطاع ناحية الصدر. وحينئذ تبذل عضلات الساقين الداخلية جهداً من أجل حمل الجسم (انظر الشكل رقم ٦).



٧ - ارسم دائرة بأكبر اساع ممكن بالكتف. كل كتف على حدة. مع ملاحظة أن يظل أعلى الجسم، بما فى ذلك الكتف الأخرى والرقبة، مرناً تماماً وبمناى عن هذه الحركة.

أثناء دورة الكتف، تكون الذراع متدلية كأنها شيء ميت لاحياة فيه (انظر الشكلين ١١، ١٢).

٨ - مد الذراعين جانباً، كما لو أنك تريد أن تلمس فى كل ناحية جداراً بعيداً جداً. ينهض أن يشارك فى هذه الحركة الذراع كلها، والمعصم والأصابع. فى لحظة معينة أرخ الذراعين حتى المرفقين؛ حيث لا يشمل الشد سوى الكتفين والجزء العلوى من الذراعين، فى حين يتدلى المضدان (مقدمة الذراع) والرسغان واليدان ويسقطان نحو الأرض ويتمايلان كرقاصى ساحة حائط، كأنما فقدتا كل قوة وحياة، وأصبحتا نخضعان لقانون الجاذبية، وفى النهاية تتوقفان عن الحركة. خلال ذلك ينهض ملاحظة استمرار الجهد فى أعلى الذراعين والجسم. فى جميع الأحوال، يجب أن تكون الرقبة مرتخية وكذلك البطن (انظر الشكلين ١٣، ١٤).

وكل التفاصيل الخاصة بهذا الوصف، التى تعتمد على علم التشريح وعلم الجمال، سنجد تطبيقات لها فيما بعد.

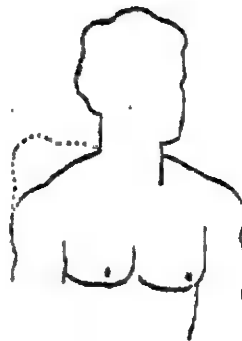
٥ - القديرات

انطلاقاً من هذين الوضعين الصغرى، وضع التمدد ووضع الوقوف، سنبدأ الآن سلسلة التمرينات التى تهدف إلى تحريك عضلة أو مجموعة من العضلات مع ترك بقية الجسم فى حالة استرخاء. وبذلك سنحصل على «تحرر الجسد» الذى سيساعد - فيما بعد - على تحقيق تقدم سريع فيما يختص بعلم الجمال (الاصطاطيقا) والتعبير.

٦ - تحريك الرأس فى حركة دائرية دون الاستعانة بعضلات الرقبة إلا فى حالة رفعها خلال مسار الدورة، ثم تركها تسقط إلى الأمام، وإلى الخلف، كحجر ثقيل. تحقق خلال هذا التمرين من وضع التوازن للجسم، ومرونة البطن واسترخاء عضلات الكتفين؛ وإذا وجدت أن عضلات السمانة تشارك فى بعض مراحل الحركة، فذلك يعنى أن توازن الجسم غير صحيح (انظر الشكل رقم (١٠)).



شكل رقم (١٢)



شكل رقم (١١)



شكل رقم (١٠)

٩ - باعد قليلا بين الساقين للحصول على التوازن أكبر، ثم ابدأ التمرين كما بدأت التمرين رقم (٨)، ولكن مع تركيز كل الجهد على المنطقة المظللة بخطوط في الشكل (١٦). يخلص التمرين في تحريك أعلى الجذع دون تحريك الرقبة أو أسفل الجذع أو الحوض. ومن الضروري الإشارة إلى أن التحريك المطلوب إنجاز في هذا التمرين سيكون ضئيلا نظرا لطبيعة التمرين.

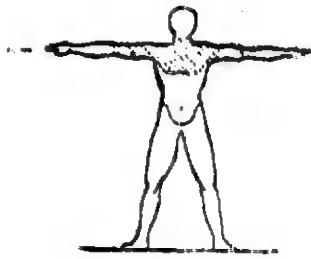
١٠ - حرك اليد حركة دائرية؛ بحيث تكون الدائرة أوسع ما يمكن أن يسمح به التمرين. لاحظ ثبات الرقبة (شكل ١٥).

١١ - مع ضم القدمين، حاول تحريك الحوض حركة دائرية في خط مواز للجسم، وليس كرقصة هز البطن. لاحظ أن تكون الرقبة وأعلى الجذع والفخذان خارج التمرين (شكل ١٧).

١٢ - من وضع التمدد على الأرض (الوضع صفر)، ارفع إحدى الساقين ثم ضعها، ثم ارفع الأخرى، مع التأكد من بقاء البطن في حالة ارتخاء أثناء عمل الفخذ والحقو (أسفل الظهر). هذا التمرين أسهل مما نظن عند أول محاولة.

بعد ذلك حاول رفع الساق وعمل دائرة، مع المحافظة على البطن في حالة الاسترخاء.

١٣ - في وضع الوقوف، ارفع إحدى الساقين لأعلى فوق الأرض مع بذل أقصى مجهود ممكن، بدءاً من الفخذ حتى أصابع القدمين؛ أوقف الحركة فجأة واثن الركبة من حركة رقاص الساعة. هذا التمرين تنويعاً على الساق للتمرين رقم ٨، (شكل ١٨، ١٩).



شكل رقم (١٦)



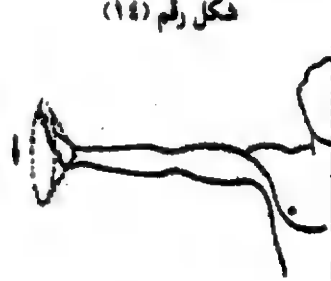
شكل رقم (١٣)



شكل رقم (١٤)



شكل رقم (١٧)



شكل رقم (١٥)

عضلات الردين فى حركة فجائية، وذلك بإيقاع يختلف عن حركة الرقبة. الحركتان تؤديان فى وقت واحد دون أن تتأثر إحداهما بالأخرى (شكل رقم ٢١).

١٩ - هذا التمرين عام، خاص بالتوازن والارتفاع. وهو تمرين يابانى يمارسه الذين يمدون أنفسهم لأدوار فى مسرح «نوه» (NO)، كما أنه تمرين خاص ببعض مدارس الرقص.

يستحسن بدء التمرين وأنت فى وضع الركوع على الركبتين. بعد ذلك، ولزيادة الصعوبة، يمكن أدائه، أولاً وأنت مستلق على الأرض، ثم وأنت قائم على بطنك. وأنت فى هذا الوضع، ضع كعباً ملبساً بالماء فوق ظهر اليد. حاول النهوض دون أن تسكب نقطة من الماء.

١٤ - فى وضع الوقوف، ارسم بطرف القدم حركة دائرية بقدر المستطاع، حاول توسيع الدائرة إلى أقصى مدى ممكن. التمرين يشبه التمرين رقم (١٠) الخاص باليد. ولما كان المجهود يتركز على أحد أطراف الجسم، فإن الصعوبة تكمن فى المحافظة على التوازن دون انقباض العضلات. يراعى المحافظة على وضع الصفر صحيحاً (الشكل رقم ٢٠). فيما يختص بالتوازن فى هذا التمرين يمكن الرجوع فى الفصل الثانى إلى الجزء الخاص بالتوازن فى السير.

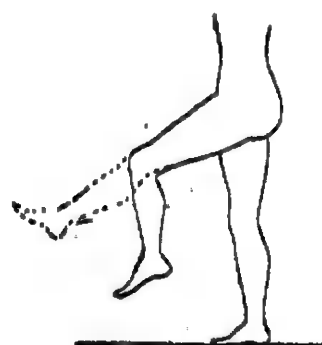
١٥ - تمدد على البطن، اليـدان تحت اللقن متقاطعتان. حرك الرقبة فى حركة دائرية هادئة. بعد ذلك، ودون أن توقف هذه الحركة، عليك بقبض وإرخاء



شكل رقم (٢٠)



شكل رقم (١٩)



شكل رقم (١٨)



شكل رقم (٢٢)



شكل رقم (٢١)

فى المستقبل، سيقوم الطالب بنفسه بعمل هذه القائمة. وسيختار ما يناسبه؛ أى التمرين الصعب، وسيحاول أن يجعل أعضاء الجسم التى لا تعمل فى حالة توازن كامل واسترخاء.

وهكذا نأتى إلى نهاية الفصل الأول. ويجب أن نعترف بأن تدريبات هذا الفصل صعبة، بل هى مؤلمة فى بعض الأحيان، ونحتاج إلى انتباه شديد.

والواقع أن هذه التدريبات، كما هى الحال بالنسبة إلى التدريبات الأولى الخاصة بفن الإلقاء، لا تؤدى بشكل مباشر إلى «أداء مسرحى»، لذلك سوف يتساءل الطالب عن جدوى هذه التدريبات ومدى علاقتها بالمسرح. وقد يحدث له شئ من الإحباط. ما فائدة ذلك كله؟

الغالدة:

لقد نخلص الجسم من الصدا الذى كان يتمكن منه. وأصبحت حركاته حرة، متحررة، مرنة، ميسورة. وأصبحت لإرادة الطالب هى التى تتحكم فى جسمه. وإذا رجعنا إلى المقارنة التى بدأنا بها فى أول الكتاب، حينما قارنا أعضاء الجسم بأصابع العازف، يمكن أن نضيف أن أصابع العازف الآن أصبحت مرنة وفى حالة ارتخاء، كما أن المعزف بات مشدوداً وأوتاره مضبوطة. وحين الوقت لكى نعزف بعض الألحان. فهيا بنا.

هذا التمرين لا يتم بنجاح إلا:

- إذا كان الجسم مرناً تماماً.

- فى توازن كامل فى جميع الأوضاع.

- إذا تحركت اليد والذراع الحاملة للكوب كأنما زينرك أو لولب. وبالتالي ينبغى أن تكونا بمنأى عن حركة الجسم العامة.

- إذا كانت هذه الحركة العامة مرنة، متصلة دون فجائية.

١٧ - انتهت السلسلة الأولى من هذه التدريبات. أما السلسلة الثانية فتكمن فى مزج عدد من هذه التدريبات. وبذلك يتحقق، بشكل كامل، ما يمكن أن نطلق عليه «تحرير الجسم»، حيثئذ يصبح الطالب قادراً على أداء حركات مختلفة أو متعارضة دون تقلصات أو انقباضات. وفيما يلى قائمة نموذجية لهذه المجموعات من التدريبات:

- أ - التمارين: ١٢، ٢.
- ب - التمارين: ٢٠، ١٦، ٢.
- ج - أضيف التدريب الخاص بالإلقاء رقم ٢.
- د - التدريب رقم ١٦. (اليدان معاً) ممزوجاً بالتدريب رقم ٦.
- هـ - أضيف التدريب (٦) إلى التدريب (١٦).
- و - أضيف إلى التمرين السابق التمرين الخاص بالإلقاء، رقم (٢).



تقنية الممثل المصري

الممثل العربى بين واقعية المنهج
وتفجير الطاقة الإبداعية

انتصار عبد الفتاح *

هذه الدراسة المصغرة هي نتاج تجرّبي الشخصية، ودراسات ميدانية، وتجارب مسرحية. وهي لا تقدم نظيراً أدبياً مسرحياً، وإنما هي نتاج ما بعد التجربة المسرحية التي تمت من خلال تجارب المسرح الصوتي («الدبكة» - «ترليمة» - «سفر المطرودين») وتجارب «مسرح العربة» الشعبية و«الخيمة البدوية»، و«فرق الطبول النورية» و«تجربة دكونفرتو» المسرحية، وهي كلها تجارب ما زالت في طور النور.

الشعبية التي أفرزت نتائج مهمة في محاولة الوصول إلى منهج خاص لتدريب الممثل العربى المصرى وإعداده، بحيث يفجر هذا المنهج الطاقات الإبداعية الكامنة داخل الممثل. وهي محاولة الغرض منها أن يكون منهج التمثيل منهجاً واقعياً، وأن يختلف تدريب «مثلاث» عن تدريبات الممثل الغربى التي تعتمد على مدارس ومنهج مختلفة خاصة بتكويناته الفسيولوجية والنفسية والثقافية التي خلقت ما يسمى بالممثل الكامل. وإن كانت هذه المدارس قد استقت مصادرها من الشرق!

وتعد هذه الدراسة مكملية لسلسلة دراسات سابقة قام بها الباحث (نشرت في مجلة المسرح المصرية في العدد عشرين، يوليو ١٩٩٠، والعدد ٢٢، ٢١ سبتمبر

نتجى هذه الدراسة ضمن مشروع البحث عن منهج خاص بالممثل المصرى العربى، بحيث يتلاءم هذا المنهج وتكوين الممثل المصرى من النواحي الفسيولوجية والنفسية والاجتماعية، مع الأخذ في الاعتبار أن هذا المنهج لن يكون بعيداً عن مفردات حياتنا اليومية والبيئية.

وتعتمد هذه الدراسة على تجارب تطبيقية حول مدى استفادة الممثل من المصادر الشعبية، ومدى استجابته وإبداعاته الخاصة، وعلاقته بالأدوات التي يمتلكها ووسائل تعبيره الخاصة، وذلك من خلال تجارب «فرقة منف» التجريبية و«المسرح الصوتي» والعربة

* مخرج وموسيقى مصرى. وقد شارك في الجانب الإجماعى من هذا البحث سهام إسماعيل.

١٩٩٠) وحتى تكتمل الصورة أمام القارئ الذى لم يتابع الدراسات السابقة فسأقوم هنا بتلخيص أهم الأفكار الأساسية فى هذه الدراسات.

تناولت الدراسات السابقة الحركة والتشكيل الصوتى فى مصادرهما الشعبية والدليل الحركى للممثل المصرى. ولأن الحركة لا تنفصل عن التعبير الصوتى وبخاصة فى أشكال التعبير الشعبية، فقد استخدمت التدريبات الصوتية على الموالم الشعبى ونداءات الباعة بوصفها أفعالا صوتية تستدعى تعبيراً حركياً وقياس مدى الخيال الصوتى لدى الممثل. كما لجأنا فى تجارب فرقة منف التجريبية، وبخاصة فى عرض «الدريكة»، إلى التعبير الحركى عند القدماء المصريين الذى يعتبر مرجعاً مهماً فى تشكيل حركة الممثل الجسدية ومحاولة تكوين «لغة» لجسد الممثل المصرى. كما لجأت فى تدريبات الممثل إلى عدد من الألعاب الشعبية مثل لعبة «التعلب فات» و «الدحية» واستخلصت منها كيفية اكتساب الممثل عنصر السنكوب syncope الذى يعطى ميزة مهمة، وهى كيفية التعامل مع عنصر الإيقاع المرتبط بالتصفيق بالكف، ودقات المصا بحركة تضاد إيقاعية مع الكف، وحركة الجسم مع إيقاع التصفيق مرة، وبحركة تضاد مع الأصوات مرة أخرى. وقد أفاد ذلك فى تغلب الممثل المصرى على الصوت المفرد (مونوفون) الذى يسكنه ويؤثر على أدائه ووصولاً به إلى ما يمكن تسميته «بوليفونية الممثل».

أما هذه الدراسة، فسوف نعالج فيها استخدام الألعاب الشعبية والمهارات الجسمية والسيرك والتدريبات الضحك باستخدام فن النكتة، والأمثال الشعبية، والأغنية الشعبية.

الألعاب الشعبية

والمهارات الجسمية والسيرك

الألعاب الشعبية وهى كل لعبة يمارسها العامة تلقائياً منذ المهد إلى اللحد، يتوارثونها جيلاً بعد جيل.

وإذا أخذنا بهذا التعريف والتحديد، ظهر لنا أن المساحة التى تشغلها الألعاب الشعبية تملأ مكانة كبيرة من الحياة الشعبية، بل إنها تشغل بالفعل أكبر مساحة لو أننا تعمقنا ممارستها وعرفنا أنواعها ووظائفها. وأهم العناصر التى يستخدمها الإنسان الشعبى فى ألعابه وهى عناصر الطبيعة وجسم الإنسان وبعض أجزاء النبات كالجريرد والخشب والثمار وبعض أجزاء الحيوان كالعظام.

ولنبداً بالألعاب التى تعتمد على جسم الإنسان.

أول خيط فى الألعاب التى يعتمد فيها الإنسان على جسمه هو «الجرى»، وهو يدخل فى عدد غير محدود من الألعاب الشعبية الأخرى. والجرى فى حقيقته اختبار لقدرات الإنسان الجسمية على الانطلاق، وهو أيضاً اختبار لمرونة عضلاته وقوة احتماله.

وفى مصر أنواع من لعبة «الحجلة»، وهى تعنى أن يرفع الرجل قدمه اليمنى ويقفز بالقدم اليسرى. ولعبة الحجلة نوع من أنواع القفز أو النط.



صوت ٥ - يا طالع الشجرة (إيقاع صوتي حركي) (٢).

٦ - يا وابو يا مولع (إيقاع صوتي حركي).

٧ - جبل طويل (تعبيرات حركية + إيقاع صوتي).

نموذج رقم ١ خاص باللياقة البدنية

لعبة شبر وشبر

تعتبر هذه اللعبة من أقدم الألعاب الشعبية المعروفة، وهي تمارس بطريقة واحدة في جميع الجهات في مصر، وهي تحتاج إلى مهارة وقوة في أدائها.

طريقة أداء اللعبة

يؤدي هذه اللعبة فريقان متساويان وتجرى القرعة بينهما لانتخاب الفريق الذي سيبدأ اللعبة:

١ - تبدأ اللعبة بأن يجلس لاعبان من الفريق الذي خسرت القرعة على الأرض في مواجهة كل منهما للآخر، قدم كل منهما مواجهة لقدم الآخر ويقفز اللاعبون من الفريق الآخر من فوقهما.

٢ - ثم يفتح اللاعبان الجالسان رجليهما إلى أكبر مدى لتكوين صابغ بالبحر الكبير، وذلك لتصبح عملية الوثب من فوقهما.



ومن أهم أنواع ألعاب القفز البسيط: (نط الجبل بأشكاله المختلفة).

وهناك ألعاب أخرى يعتمد فيها الإنسان على جسمه أهمها:

- حمل اللاعب أجسام اللاعبين معه بالتبادل، وتعرف باسم «أنا النحلة وأنت الدبور»، وهذه اللعبة مفيدة جداً في حركة الظهر ولينة الأرداف.

وفي مصر توجد لعبة «عنكب شد واركب» التي يلعبها ثلاثة أشخاص أحدهم يحمل على ظهره الاثنين من اللاعبين معه.

وهناك لعبة «كرسي المملكة»، وفيها لاعبان يتسكان بذيبيهما ويحملان لاعبا ثالثا يجلس على الكرسي، ويطوحان به في الهواء من الخلف إلى الأمام ثم يلتقيان به في الهواء.

وأيضا هناك الوثب بأنواعه، سواء فوق الأجسام أو الأشياء مثل كرسي أو صندوق أو بواسطة حبل بمسكة لاعبان من طرفيه ويقوم اللاعب بالقفز عليه من خلال درجات علو تأخذ الشكل التدريجي، إلى أن يصل إلى مستوى لياقة معينة.

وكل هذه الألعاب السابقة لها فائدة مهمة خاصة بمرونة الجسم ولياقته، ونحن نستخدم هذه الألعاب في جزء من تدريبات لياقة الممثل. وهناك ألعاب أخرى كثيرة قمنا بتصنيفها حسب منهجنا الخاص في التعامل مع هذه التدريبات ومن أهمها:

اللياقة ١ - لعبة البحر المالح أو شبر وشبر (لياقة بدنية) وثب.

الصوت ٢ - التعلب فات فات (١) (إيقاع صوتي حركي + تنويعات وأداءات صوتية مختلفة).

الحركة ٣ - الشحطيط (تدريب حركي + مرونة الجسم + التوافق العضلي والعصبي).

الحركة ٤ - نط الجبل (لياقة بدنية).

استخدام أجسادهم في حركات تشكيلية جسدية تجسد السور - الكوبري - الحائط، وهو نوع من التدريب البدني لتشكيل حركة الجسد في الفراغ. وبالطبع هناك مراحل أخرى في تدريباتنا لاحتواء هذا الفراغ بجسد الممثل.

نموذج رقم ٢ (اللياقة البدنية)

(إيقاع حركي)

(نط الحبل)

هذه اللعبة عبارة عن وقوف اثنين من اللاعبين أو اللاعبات، ويمسك كل منهما بطرف حبل وعلى مسافة يحددها طول الحبل ويبدأ نط الحبل، ويدخل لاعب ثالث يقفز من فوق الحبل كلما اقترب من رجله ويحني رأسه كلما اقترب الحبل منه، في إيقاع منتظم، ويمكن أن يقفز من الحبل لاعب حسب طول الحبل بطريقة أخرى.

وتصاحب هذه اللعبة أغنية تؤدي بإيقاع ثابت + ميزان إيقاعي تتغير سرعته وتزداد حسب مهارة اللاعبين في القفز وكلمات الأغنية كالآتي:

الميزان ٢ ٤

واحد اثنين هم حسين

ثلاثة أربعة في المزرعة

٣ - ثم نأتي إلى شكل آخر من القفز وهو الارتفاع بأن يضع كل لاعب إحدى قدميه فوق قدم زميله المواجهة له، ثم يبدأ أفراد الفريق الآخر في الوثب فوقهما، ثم تتكرر الحركة السابقة نفسها مع وضع القدم الثالثة والرابعة للوثب فوقهم جميعاً.

٤ - ويتحول شكل القفز إلى شكل آخر باستخدام اللاعبين الجالسين أيديهما بالتبادل، على أن تكون كف اليد مفرودة الأصابع. وإذا استطاع الفريق الآخر القفز في المرحلة الأولى، تضاف اليد الأخرى حتى تصل إلى كل الأيدي فوق بعضها للاعبين الجالسين وتعلو تدريجياً.

وإذا قمنا بتطبيق هذه اللعبة في تدريباتنا، فإنها تأخذ الشكل نفسه مع تعديل بعض المناطق للإفادة الكاملة منها في تدريباتنا في اللياقة البدنية. ولقد قسمنا التدريب على أشكال ثلاثة:

الشكل الأول:

١ - الوثب الأرضي باستخدام الساقين مفرودين على الأرض في مواجهة اللاعبين كل منهما للآخر ثم القفز فوقهما.

الشكل الثاني:

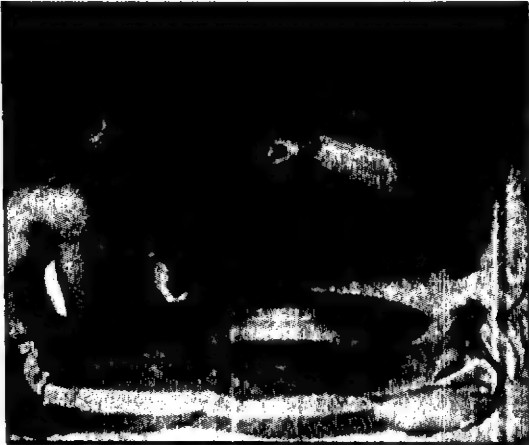
٢ - الوثب العالي باستخدام أرجل وأيدي اللاعبين اللذين يشكلان سوراً للقفز من فوقهما.

الشكل الثالث:

٣ - الوثب الأرضي مع الوثب العالي؛ بحيث يقف لاعبان في المنطقة الأولى ويشكلان «كوبري» أو جسراً بواسطة الساقين بمسافة متر.

ويجلس اللاعبان الآخران في المنطقة الثانية ويشكلان سوراً برجليهما ويديهما؛ بحيث يقفز اللاعب من خلال المنطقة الأولى والمنطقة الثانية.

فائدة هذا التدريب تكمن في اكتساب اللياقة البدنية العالية للجسم، وتحوله إلى جسم مرن، خاصة منطقة الأرداف، هذا بجانب تدريب الممثلين على



وهناك تدريبات أخرى متصلة بالجل على المستوى الأول (اللياقة البدنية والحركية) باستخدام الممثل الواحد للجل والتعامل معه على مستوى التصورات الحركية كافة المبينة على الخيال الحركي.

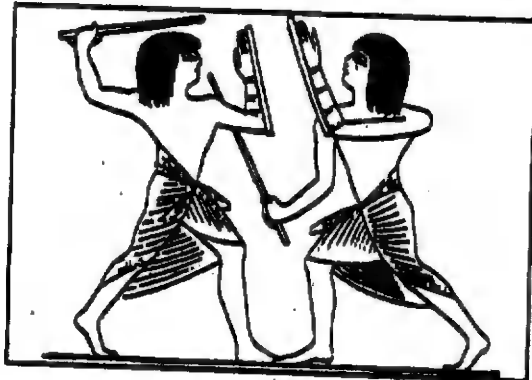
النموذج الثالث (التحطيط)

(مرولة مفصل اليد)

وهذا النموذج يعتمد على التوافق العضلي العصبي واليقظة وعفة الحركة. وتتميز هذه اللعبة أيضا باشتراك كل عضلات الجسم في أدائها، مما يتيح لممارسيها أن يدربوا أجسامهم تدريجا شاملا. وطريقة أدائها كالآتي: يؤديها لاعبان اثنان فقط، وعلى مستوى التدريب يمكن أن تكون هناك مجموعات ثنائية.

يمسك كل لاعب بيده أو يديه عصا طولها حوالي متر. ويبدأ الحركة بأن يمشي اللاعبان في دائرة أحدهما حول الآخر وكل منهما يلوح بعصا فوق الرأس، وتعتبر هذه تحية، ثم يواجه كل لاعب زميله ويلوح كل منهما بالعصا يمينا وشمالا أو أماما وخلفا في حركة دائرية مع قيامهما بحركات عدة، حتى يجد أحدهما منفذا أو ثغرة في جسم صاحبه فيلمسه بعصاه لمسة خفيفة يسمونها بالكشف، وتحسب هذه نقطة ضد اللاعب الملموس.

والواقع أن تعاملنا مع لعبة التحطيط وتحويلها إلى تدريب، ينقسم إلى ثلاث مراحل:



خمسمة سنة فتحوا السمكة

سابعة ثمانية طبخوا البامية

تسعة عشرة غرطوا البصلة.

والواقع أن هذه اللعبة تظهر في فحواها ميزات مهمة يمكن توظيفها تدريجياً على ثلاثة مستويات:

المستوى الأول: عنصر اللياقة البدنية.

المستوى الثاني: عنصر الحركة المرتبطة بالإيقاع.

المستوى الثالث: عنصر الجبل كنوع من الإكسسوارات يمكن توظيفها وتشكيلها على عدة مستويات.

أما عن العنصر الأول (اللياقة البدنية)، فهي تساعد على انتظام الدورة الدموية وتكسب الجسم ومخاضة الساقين مرونة هائلة.

أما العنصر الثاني (الحركة المرتبطة بالإيقاع)، فهو يساعد على تقوية العنصر الإيقاعي من خلال القفز على إيقاع منتظم، كما يمكن استخدام حركة اليدين مفردة إلى أعلى وتصفق أثناء القفز بالشكل الإيقاعي كالآتي:

واحد اثنين !

ثلاثة أربعة !

خمسمة ستة !

وهكذا يتم استبدال حركة النهر الإيقاعية في مناطق حركية كثيرة.

العنصر الثالث: استخدام الجبل على مستوى أدوات العرض المسرحي بتشكيلات رمزية مختلفة. ولقد قمنا باستخدامه وتوظيفه في تجربة (الفيل يا ملك الزمان) سنة ١٩٨٦ لإخراج هناء عبد الفتاح، في محاولة توظيفه على مستوى الإكسسوار، وباستخدامه كهياكل مختلفة الأحجام يخرج منها الممثلون في رحلتهم إلى قصر الملك، كما استخدم الجبل بوظيفة أخرى في تجربة (الدريكة) بوكالة الغوري ١٩٨٧، ١٩٨٨.

المرحلة الأولى (مرحلة التركيز):

وتقوم بجلوس الممثلين في شكل مواجهة بوضع الأرجل كالتالي: الساق اليمنى في الأمام وثنيها والجلوس على الساق اليسرى، والاستناد على العصا التي تكون في وضع أفقي.

تحدث عملية تركيز شديدة بالنظر من خلال العصا ثم نظرات الممثلين إلى بعضهما.

المرحلة الثانية:

يقوم الممثل الأول بعمل حركات تنوعية من خلال العصا فجرا كل طاقاته الإبداعية في توظيفها ثم يجلس.

يقوم الممثل الثاني بعمل حركات تنوعية أيضا حسب رؤيته الخاصة وتعامله مع العصا، ثم يجلس.

[على سبيل المثال: اعتبارها شخصا يكلمه، فتاته التي يحبها، عدوه الذي يواجهه، شجرة، مظلة، سيف، راية.... الخ].

المرحلة الثالثة

يقوم الممثلان ببطء، ويقفان ثم يبدآن بالدق بالعصا على الأرض، لإيقاعات مختلفة ومتنوعة تعبر عن توترهما. ثم يبدآن الحركة الدائرية ثم المواجهة بينهما، وتأخذ هذه المواجهة شكلا محسوبا تدريجيا بحيث لا يحدث أى خطأ في المواجهة بالعصا.

الضحك

(الظاهرة الصوتية) (١)

يقول شارلي شابلن:

«إن الناس يتعاطفون معي بحق حينما يضحكون فإنه ما يكاد الطابع التراجيدي لأى حدث يزيد عن الحد، حتى يصبح الموقف بأكمله باعشا على الضحك».

ويقدم هربرت سبنسر تفسيراً لظاهرة السيكو-فسبولوجية في مقال كتبه بعنوان «فسبولوجية الضحك».

من خلال نظرية فائض الطاقة، ويوضح فيه أن للسرور طابعاً ديناميكياً يجعل منه طاقة زائدة لابد من أن تلتصق لها بعض المنافذ، فإن الطاقة الفائضة التي تتولد عن حالة السرور أو الانشراح لابد من أن تجد لها منفذاً خلال تلك الظاهرة الصوتية التنفسية التي نسميها «الضحك».

وتختلف الابتسامه عن الضحك، فالابتسامه أولى ومراحل الضحك، وهى الظاهرة التي تسبق الضحكة، والابتسامه تحمل المعنى الضمنى الذى يحمله الضحكة فى الأحوال العادية، ولو أننا هنا قد نكون بإزاء رغبة إرادية فى كتمان الضحك أو الاستماعة عنه بهدئ، فتكون الابتسامه بمثابة «ضحكة اقتصادية» توفر بعض الطاقات التي تستنفد عادة فى (Pire Economique) الفقهية العالية المرتفعة، ويمكن اعتبارها بمثابة ضحكة جزئية (partiel, incipient)، وهى فى هذه الحالة تعبر عن حرية الفرد وسيطرته على نفسه، وترتبط بوجود علاقة وليقة بين الابتسامه والمواقف الاجتماعية التي تحدد وظيفتها واختلاف أنواعها.

وتوجد أشكال وتعبيرات مختلفة المعانى للابتسامه منها:

- ١ - ابتسامه السخرية.
- ٢ - ابتسامه مهذبة.
- ٣ - ابتسامه حزن.
- ٤ - ابتسامه الإغراء.
- ٥ - ابتسامه الملاطفة.
- ٦ - ابتسامه الانتصار.
- ٧ - ابتسامه ليس لها معنى.

والواقع أن هذه التعبيرات المختلفة النابعة من لحظة خاصة، مرتبطة بموقف ما، التي يكون التعبير عنها بلغة صامتة ومكتشفة من خلال تعبيرات الوجه، تعطينا فكرة استخدام هذه «التعبيرات المختلفة» فى تدريباتنا، من خلال

تفسيرها الخاص، ولكن عن طريق البكاء بدرجات وانفعالات مختلفة، ويمكن أن يحدث العكس، وهو أن يقوم الملك بتفسير شخصيته عن طريق البكاء والخرساء عن طريق الضحك.

وكل ذلك راجع في تصويري إلى كيفية التقاط فكرة التدريب والتعامل مع هذه الفكرة وفقاً لاستجابة الممثلين.

النكتة وتدريب الممثل

النكتة نوع من أنواع التعبير الأدبي^(١)

لقد حاولنا أن نستخدم «شكل النكتة» في تدريبات الممثل المصري، لما لها من أهمية قصوى من الناحية الفسيولوجية والناحية السيكولوجية؛ فالشخصية المصرية ترتبط بالنكتة ارتباطاً وثيقاً على مر العصور؛ فالمصري في أشد المواقف يميل إلى التعبير عن هذه المواقف بالنكتة.

فالنكتة نتاج أدبي ينبع من دافع نفسي جمعي، وهي تأخذ شكل الحكاية في صورة خيبرية قصيرة، وب عبارات لفظية تثير الضحك.

الخصائص الأساسية للنكتة:

- ١ - ترجع الأهمية الأولى للنكتة إلى شكلها التيميري، فهي تعتمد على تكثيف اللفظ وتكثيف الفكر والتطبيق المزدوج للألفاظ والأفكار، وأخيراً النقل.
- ٢ - الأثر النفسي الذي تحدثه النكتة عن طريق خلق جو من المرح يتمثل في اختيار قائل النكتة للحظة راهنة.

- ٣ - النكتة تسد احتياجات دوافع نفسية تنشأ عن إحساس الإنسان بعقبات تحول دون تحقيق رغباته الكاملة.

- ٤ - النكتة «تلميحة» إلى شيء خفي، ولهذا ينبغي أن تكون هذه «التلميحة» واضحة حتى يتمكن السامع من أن يملأ الفجوات من تلقاء نفسه وبسرعة؛ بحيث ينتهي فهمه للنكتة عند الانتهاء من روايتها.

تكثيف لحظة الموقف والتعبير عنه فقط من خلال الابتسامة والضحكة^(٢).

نموذج تطبيقي

نأخذ شخصية من الشخصيات التي تعاملنا معها في تدريبات «فرقة منف التجريبية»، ولتكن شخصية «الملك» في «الفيل يملك الزمان» للكاتب السوري سعد الله ونوس^(٣)، أو شخصية «الخرساء» التي أضفناها إلى النص.

١ الملك بمفهومه ونظرته الخاصة لفيله المدلل

٢ الخرساء بمفهومها ونظرتها الخاصة للواقع الذي تعيشه.

تطبيق التدريب

الملك في مواجهة الخرساء

تسلسل التدريب:

- ١ - صمت.
- ٢ - ابتسامة أولية تملو عن درجة الصمت.
- ٣ - ابتسامة ثانية تملو عن درجة تعبيرات الابتسامة الأولى.

- ٤ - ضحك I
- ٥ - ضحك II
- ٦ - ضحك III
- ٧ - ضحك II

- ٨ - ضحك I

- ٩ - الابتسامة الثانية عودة إلى الابتسامة الثانية.
- ١٠ - الابتسامة الأولى عودة إلى الابتسامة الأولى.

١١ - صمت.

ويمكن أن تحدث المواجهة بين الملك والخرساء بشكل آخر؛ من خلال ضحكات الملك بدرجاته التفسيرية وتعابير وجهه، وفي المقابل تعطى الخرساء

اللفظي، وهذه المهارة جزء لا يتجزأ من تقاليد مسرح الارتجال الذي يفترض في الممثل مهارات كثيرة بين أدبية وبدنية.

وهناك نموذج آخر لتعدد مواهب فنان الارتجال نجده في حالة «أحمد أفندي فهيم الفارة»، أحد الشخصيات الكاريكاتيرية الفكاهية، الذي كان يجيد العزف على الآلات الموسيقية الشعبية مثل المزمار والقرية والربابة وينتقل إلى المونولوجات، ثم يختم بالفواصل التمثيلية المضحكة مستخدماً فن إلقاء النكتة.

- إن مسرح الارتجال يساعد في خلق الممثل متعدد المواهب الذي هو مفهوم «الممثل الشامل».

نموذج تطبيقي

قمنا بتطبيق هذا المفهوم في تجربة «مسرح العربة الشعبية» على مستويات عدة في عرض (الأراجوز) (٦) في مهرجان الإسماعيلية الدولي ٨٨ في محطة السكة الحديد، التي حضرها خمسة آلاف متفرج.

المستوى الأول:

ترك مساحة للممثل للارتجال مع الجمهور داخل إطار محدد، ويجب في هذه الحالة أن يمتلك الممثل القدرة على السيطرة على الموقف بأكمله، وتمكنه هذه القدرة من الخروج والدخول في سياق الحدث العام، فالجمهور أو المشاهد في هذه الحالة يعتبر شريكاً معه في الارتجال، ولكنه ارتجال حر غير مقيد وفي موضوعات مختلفة، وعلى الممثل أن يحسك في هذه الحالة الخيط الفاصل بين معايشة الارتجال في لحظة جماعية وربطه بالحدث الذي يقوم بتمثيله.

المستوى الثاني:

ارتجال من «داخل» - وإلى الشخصية» في دائرة ثنائية بين الأراجوز الدمية والممثل، فالأراجوز هنا هو شخصية الممثل الداخلية نفسها، التي تعبر عنه وتضحك

٥ - إن النكتة تهدف بسخرتها إلى هدف إيجابي، كما أنها تعد ضرورة لازمة لحياتنا وفكرنا اللذين يسيران في حالات من التوتر (توتر داخلي وتوتر خارجي)، فإنها في هذه الحالة تقلل من مرجعتهما بأن نسعين بوسيلة تؤدي بنا إلى حالة من الاسترخاء (الناحية السيكولوجية) فضلاً عن أهميتها من الناحية الفسيولوجية؛ ذلك لأن الأثر الذي تتركه النكتة من شأنه أن يرفع من ضغط الدم، فيرسل إلى الرأس والمخ سيالاً دافعاً من الدم، كما يدلنا على ذلك احمرار الوجه للشخص الطروب الذي يضحك من أعماق قلبه.

- وبما أن النكتة تتطلب راويًا يقول النكتة، فإنها بالضرورة تحتاج إلى جمهور. فالنكتة تتطلب مجتمعاً صغيراً يتكون من ثلاثة أشخاص على الأقل.

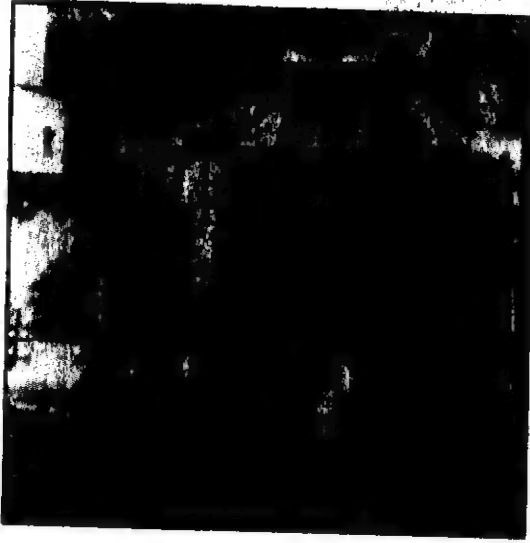
(أ) راوي النكتة، وهو يمتلك موهبة أدائية تعبيرية خاصة.

(ب) الشخص الذي تروى عنه النكتة.

(ج) المستمع الذي يقوم بدور الجمهور، ويمكن أن يكون مجموعة من الأفراد.

- يؤكد على الراعي (٥) أهمية «الاستكشاف والنمر» الفكاهية، التي تستخدم فن إلقاء النكتة التي يختزنها فنان الارتجال في ذاكرته ويستخرجها ويجسدها بعد ذلك، والتي تعتبر عنصراً مهماً من عناصر الارتجال المسرحي، ويعطينا نماذج كثيرة منها - الفنان محمد ناجي الذي كان يقدم الفصول المضحكة بعد المسرحيات في فرقة سلامة حجازي وفرقة عطية محمد، والذي كان يدخل المسرح بعد أن لبس كل عتاده المسرحي، وهو جلباب واسع أخرج من جيبه حزاماً أو شالاً وتحزم « وكبس طربوشه على وجهه ثم جعل يرتجل النكتة وراء النكتة، فملأ المسرح بهجة وضحكاً وسروراً.

ويعتمد الفاصل الفكاهي لخلق الضحك على المهارة البدنية للممثل، إلى جانب قدرته على الأداء



واستخدامه الألفاظ استخداماً فنياً يعتمد عن كل تحديد لغوى. وفي وسع هذه الألفاظ أن تربط بين الأفكار ربطاً متماسكاً. ومن الكلمة، فن الكلمة، نصل إلى التركيب، والمثل لا يعرف التركيب الموحد الذى يعرض الفكرة عرضاً مسلسلاً، وإنما يقدم المثل (لقطات) متنوعة من التجربة، ومن خلال هذه اللقطات المتنوعة يبرز المعنى ومثال ذلك «وانت مائلك خلطيك على الهر ما يتوب المخلص إلا تقطيع هدومه»، فهذه لقطات سريعة متباعدة من التجربة الكاملة، تعبر عنها الجمل القصيرة دون تسلسل فى التركيب، وغالباً ما يحتوى المثل على الجمل المتعارضة التى تصور متناقضات الحياة، وقد يكون المثل له تكوينه المنطقي ويربط النتيجة بالمقدمة. وقد يكون للممثل طابع الحكاية، على أن هذا التنوع والتعارض فى الأسلوب ليس سوى انعكاس لتجربة الإنسان الخاصة، فينجم عن ذلك التعبير عنها فى شكل لغوى تنفصل أجزاؤه وتتعارض وتعارض فى هذا العالم العجيب^(٨).

وأبرز ما يتميز به المثل حركته الإيقاعية والصوتية التى تنجم عن استخدام الوزن والإيقاع المرتبط بالحركة النفسية من خلال تجسيد الفكرة بواسطة الصورة المكثفة،

معه وتبكي معه، ثم فى النهاية تسخر منه، فهى التى تعلق على تصرفاته وأفعاله فى حوار ثنائى يأخذ فى غالبته طابع الارتجال.

المسعى الثالث:

تعامل الممثل مع شكل الاستكشافات والنمره التى تعتمد على مهارة فى الأداء اللفظي ومقدرة فنية على العزف على آلات موسيقية. ولقد استخدمنا (آلة العود - الربابة والدف) من خلال تدريب الممثل على توظيف وعزف هذه الآلات داخل النسيج الدرامى، هذا بجانب الغناء.

المسعى الرابع:

استخدام النكتة على لسان الأراجوز فى مواقف مختلفة، بالتعليق على الحدث بالنكتة.

الأمثال الشعبية (فن الكلمة)

تعتمد الأمثال الشعبية خلاصة تجارب الإنسان، ومحصلة لخبرته، فهى تحوى كل جوانب الحياة وكل مجالاتها من خلال صور ساخرة وتعبيرات صادقة نابعة من تجارب الإنسان. ويعرف فردريك زابيل^(٧) المثل بأنه القول الجارى على ألسنة الشعب الذى يتميز بطابع تعليمي وشكل أدبي مكتمل يسمو على أشكال التعبير المألوفة، وبممكننا أن نلخص خصائص المثل الشعبى فيما يلى:

١ - أنه ذو طابع شعبى.

٢ - ذو طابع تعليمي.

٣ - ذو شكل أدبي مكتمل.

٤ - يسمو عن الكلام المألوف رغم أنه يعيش فى أفواه الشعب.

إن الخصائص الفنية لتلك التركيبية المكتملة تتمثل فى أول خاصية فنية (فن الكلمة) التى يستخدمها المثل،



التي يمكن أن نستلهم منها أشكالاً تعبيرية مختلفة، بالصوت والحركة والإشارات الإيمائية.

وتنقسم التدريبات إلى أربع مراحل:

١ - اختيار المثل الشعبي ومناقشته.

٢ - التعبير عنه أولاً بالحركة الإيمائية.

٣ - ثم التعبير من خلال الصوت بأشكال

وانفعالات مختلفة (حزن - مرح - فرح - بكاء

.. إلخ) على أن يضيف كل ممثل تصورات الخاصة.

٢ - نموذج تطبيقي

١ - يبدأ التدريب بجلوس الممثلين على الأرض على شكل دائري ثم نبدأ (التركيز).

٢ - نرصد على التوالي الأمثال التي تم اختيارها مرات عدة، ثم يقوم الممثل الأول بتجسيده (بالحركة الإيمائية) ثم التعبير من خلال الصوت بأشكال وانفعالات مختلفة، على أن تبدأ بالإلقاء العادي ثم الإلقاء المنظم الإيقاعي، ثم الأداء بطرق وانفعالات مختلفة، ثم يرتجل الممثل على هذا المثل مشاهد مختلفة في حدود مساحة زمنية يحددها المشرّف.

٣ - بعد انتهاء الممثل الأول بجلوس، ويقوم الممثل الثاني ويستكمل الحدوة بالمثل الثاني بالطريقة نفسها، مع ملاحظة أن تتحول الأمثال إلى لقطات متصلة ومرتبطة إحداها بالآخرى، بمعنى مجموعة من الأمثال تمثل حكاية واحدة.

الأغنية الشعبية

إن الأغاني الشعبية تعد موسوعة فولكلورية مهمة، تشكل أشكالاً وأنماطاً تعبيرية (صوتية وحركية) مهمة، تغطي مراحل حياة الإنسان المصري من المهد إلى اللحد. فمعظم الأغاني الشعبية، ما بين الموال وأهازيج الأطفال

والملاحم الشعبية، لها وظائف إيقاعية وحركية موسيقية يمكن الاستفادة منها في مساهمتها في إعداد الممثل، من خلال البحث عن صيغ صوتية تعبيرية جديدة نابعة أساساً من البيئة المصرية وخصائصها الوجدانية المعبرة، واكتشاف ظواهر درامية مهمة، من خلال صياغة الموال الشعبي ومحاولة الاستفادة منها، ونجاح الموال القصصي يؤدي بنا إلى بلورة مفهوم جديد للمسرح الغنائي في هذه المنطقة من خلال التجريب.

اسهام الأغنية الشعبية في التدريب

أولاً - نقوم بتصنيف الأغاني وفقاً لمتطلبات التدريب الحركية والصوتية.

ثانياً - يتم التعامل مع الأغنية الشعبية من خلال:

(أ) خلق مناخ عام للأغنية بواسطة الممثلين، عن طريق فك مفردات الأغنية وتقسيمها إلى أشكال تدريبية مختلفة.

(ب) تركيب مفردات الأغنية من جديد وتوظيفها على ضوء المناخ المطلوب.

نموذج رقم (١)

تدريب (أصوات من البحر)

(الرياح - الأمواج)

نأخذ أغنية لها صلة عضوية بالبحر والرياح، ولها مواصفات إيقاعية وحركية خاصة؛ أى تكون من المرونة فى تشكيلها وتركيبها وإعادة صياغتها بأشكال مختلفة مثل «أغنية هبلا هبله» التى يرددها الصيادون فى المراكب، ونأخذ مفردات المكان من مركب وحبال وبحر ورياح ويتم تشكيلها بأجساد الممثلين (مجموعة I) مجموعة ثانية تقوم بالتجديف (II) ومجموعة ثالثة تغنى الأغنية بالإيقاع صوتى حركى.

ونود أن نشير إلى أن هذا التدريب الحركى الإيقاعى يمكن أن يتشكل بطرق مختلفة، وأيضاً بأشكال صوتية وحركية مختلفة، ويمكن استخدام أسلوب «الكانون» فى مراحل الأولى، بتأخير مجموعة صوتية عن المجموعة الأخرى، ولكن داخل الإيقاع العام.

ويمكن أيضاً استخدام حركة التضاد مع الحركة فى مناطق يختارها المشرف على التدريب، من خلال تصاعد التدريب وتكامله.

إن استخدام الممثلين أصواتهم فى تجسيد أصوات الطبيعة، واستخدام أجسادهم فى تجسيد المكان، يجعلان الممثل هنا يشعر بالسيطرة الكاملة على توظيف أجهزته الصوتية والحركية المختلفة.

نموذج رقم (٢)

تدريب (من المهد إلى اللحد)

يقول اللغز: ما الشئ الذى يسير على أربع ثم على اثنين ثم على ثلاث؟

إنه الإنسان.

— هذا نموذج آخر يعتمد على التعبير الجسدى للممثل، من حيث الحركة والتعبير الصوتى الحركى.

— إننا فى هذا التدريب ننتقل إلى مرحلة أخرى من مراحل التعبير الحركى والصوتى، من خلال تتبع مراحل نمو الإنسان من خلال أغاني الطقوس الشعبية منذ الولادة حتى الموت (دورة الحياة).

الأدوات المستخدمة

١ - «هون» نحاس.

٢ - ألحان شعبية موسيقية من مرحلة الطفولة؛ (زمامير - شخاليل - طبول).

٣ - عصا.

٤ - جاروف، مع ملاحظة وضعه على الأرض حسب مراحل التدريب كالأنى؛

(١) يتم عمل كولاج من ألحان شعبية خاصة «دورة الحياة».

(٢) يجلس مجموعة I من الممثلين على عطف مستقيم وأمامهم المجموعة الثانية II، بحيث يكون بينهما مساحة خمس أمتار.

(٣) يجلس الممثل أو ممثلة I على يمين القاعة على رأس المجموعتين ومعه الهون النحاس.

(٤) فى الشمال يقف ممثل آخر II ومعه جاروف.

(٥) وبين المجموعتين فى أقصى اليمين ينام ممثل ثالث III فى وضع الجنين.

(٦) يقف المشرف من مكان ما يتيح له مشاهدة كل مناطق التدريب، ومعه آلة إيقاعية؛ دف، مثلاً.

بداية التدريب

المرحلة الأولى

١ - تركيز (من خلال عملية التنفس).

٢ - نسمع صوت الهون بدقات مستعمدة من إيقاع الولادة.

٣ - يتحرك المولود (الممثل) ويقوم بتشكيل حركة جسده معبرة عن مراحل الولادة.

المرحلة الثانية:

ينتقل الممثل إلى المرحلة الثانية من خلال أصوات الممثلين التي تستمد شكلها الصوتي من حالة الولادة إلى مرحلة الطفولة، والتعامل مع ألعاب الأطفال الموسيقية: زمارة الممثل شخشيخة - طبله صغيرة، محاولاً التعامل معها، مع استخدام الممثلين الأدوات نفسها في حوار إيقاعي.

المرحلة الثالثة:

ينتقل الممثل إلى مرحلة الرجولة، ويتعامل مع العصا ويتفاعل معها، ويشكل من خلالها، مكوناً أشكالاً ثنائية بينه وبين العصا، مع استخدامها الإيقاعي بالدق على الأرض بطرق وأشكال مختلفة، مع استخدام الممثلين أنفسهم للعصا وتنوعات متداخلة.

المرحلة الرابعة: الشبوخة

نقل استخدام العصا هنا إلى شكل آخر وبطرق تعبيرية مختلفة، مع مراعاة «صمت» الممثلين الجالسين على الأرض، وترك الفضاء المسرحي الصوتي الحركي للممثل فقط، الذي ينتقل مع حركة الجاروف الذي يمسك به الممثل الآخر، ويصدر صوتاً وحركة لعملية حفر. إنه حفر القبر مع أصوات الممثلين (همهمات) مع بداية صوت الهون من الطرف الآخر ودخول ممثل (مولود) جديد إلى بداية رحلة أخرى^(٩).

الملاحظ، في هذا التدريب، أننا لم نستخدم الأغاني الشعبية غناءً، ولكننا استخدمنا روح الأغنية، من خلال صياغتها على المستوى الصوتي والحركي وتكثيفها إلى لحظة التعبير.

ابتكار أدوات وآلات موسيقية خاصة الأدوات (١٠)

هى فى الواقع أدوات تستخدم فى الحياة اليومية وتتحول إلى أداة موسيقية عند الاستخدام فقط، مثل الهون النحاس فى السبوح والصفيحة التي يستخدمها عمال البناء والفلنكة والطبقيرة التي يستخدمها صيادو قرية «شكشوك» بالفيوم أثناء الصيد فى المراكب، وغيرها من الأدوات.

لهذه الأدوات دورها الأساسى غير الموسيقى، لكنها يمكن أن تستخدم استخداماً موسيقياً، وذلك انطلاقاً من التعريف الإثنوموزيكولوجى للألة، الذى يعتبر كل ما يستخدمه الإنسان من أجل استخراج الأصوات هو آلة موسيقية، إذا جاء الاستخدام مقصوداً، أى أن المظهر الخارجى للألة ليس هو الذى يحدد دورها من حيث هى آلة، وإنما استخدامها الاجتماعى الموسيقى هو الذى يحدد هذا الدور.

ويدخل ضمن هذا التعريف كل أنواع التصنيف واللعلم على الوجوه والصدور، لكن هذه الوسائل التقنية التى تعتبر من آلات الإنسان الأولى لا يمكن أن تصنف كما تصنف الأشياء المادية، وإن كانت تدرس باعتبارها شكلاً من أشكال التعبير الموسيقى^(١١).

وعندما نحاول أن نستكشف وسائل وأشكالاً تعبيرية جديدة، يجب علينا أن نبحث عن أصوات جديدة من نوع خاص، تعبر عما نريده فى لحظة ما، بحيث تكون لها دلالة رمزية موجبة تأخذ الشكل المرنى والسمعى معاً.

ومن هذه المحاولات، قمنا بابتكار أدوات خاصة من بقايا الأشياء المتناثرة هنا وهناك، مثل عسراتيم من البلاستيك - طبول خاصة مستمدة من شكل الأزار والقلل من الطمى وأيضاً بعض المواسير والأخشاب والنحاس، بالإضافة إلى الأدوات التى تستخدم فى حياتنا

الناحية الإبداعية، ثم توظيفها على المستوى الدرامي للمشاهد، وكذلك في تجربة (تريشة ٩١). كذلك «الطشت» الذي استخدم على مستوى صدى الصوت (إيكو - EKO)، وعلى مستوى المثلث في تجربة «الدريكة»، بتحويله إلى مركب بيت ومشربة ومرايا.

وهناك نماذج كثيرة في هذا الموضوع الخاص بالمرشح الصوتي، الذي سوف نحاول أن نفرده له دراسة مستقلة، نظراً لأهمية هذا الموضوع.

اليومية؛ مثل الهون النحاس، والخرطة والمفرمة والرحابة والطشت و «الحلل النحاسية» وأدوات الحرفيين (المنشار - الشاكوش - المسن - قوس المنجد، وغيرها).

ولقد قمنا بتصنيع نوع من «المصفقات الخشبية» المستوحاة من المصفقات الفرعونية، بأشكال مختلفة مستمدة من البيئة الشعبية.

وفي تجربة «الدريكة» تم توظيف «القبقاب» (مشهد العرافات) الذي يأخذ وظيفة المصفقات من

الهوامش:

- (١) زكريا إبراهيم سيكولوجية الفكاهة والضحك، دار مصر للطباعة، الفصل الثاني «فسيولوجية الضحك»، ص ٤٤، ٢٧.
- (٢) حدث في برزخات الملك أير (شكسبير) أن طلبت من الممثل الذي يؤدي شخصية «أير» أن يلخص مفهوم شخصية الملك «أير» بالضحك فقط، واستخدام كل درجته وتميزاته الصوتية، وحدث الشيء نفسه مع ممثل آخر يؤدي شخصية «البهلول».
- (٣) عبد الغنى داود البحث عن مسرح مصري، مجلة الفنون الشعبية، عدد ٢١، سنة ١٩٨٧.
- (٤) نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير في الأدب الشعبي، الفصل الثامن، ص ٢٠٤، ٢٢٢، دار نهضة مصر للطباعة والنشر.
- (٥) على الراعي، الكوميديا المرتجلة في المسرح المصري، كتاب الهلال، نوفمبر ١٩٦٨، عدد ٢١٢، ص ٣٣.
- (٦) تم عرض هذه التجربة في مهرجان تورينو بإيطاليا ٨٨ بالتعاون مع مجموعة العمل (محمد عزت - سهام إسماعيل - فاروق مرسى - انتصار عبد الفتاح)، واشتركت في الندوة الرئيسة حول موضوع، المسرح في الحضارة العربية الإسلامية.
- (٧) نبيلة إبراهيم، أشكال التعبير، الفصل السادس «المثل الشعبي»، ص ١٦٠، ١٧٧.
- (٨) المرجع السابق.
- (٩) تم توظيف مراحل هذا التدريب في تجربة الدريكة (قاعة منف - وكالة الغوري)، (١٩٨٧، ١٩٨٨) في مشهد الولادة ودور الحياة.
- (١٠) انظر، انتصار عبد الفتاح الآلات والأدوات الإبداعية الشعبية المصرية، مجلة «الفنون الشعبية»، عدد ٢٢، ١٩٨٨، الهيئة العامة للكتاب.
- (١١) شهر زاد قاسم حسن دراسات في الموسيقى العربية، المؤسسة المصرية للنراست والنشر، ص ٥٨.

مصادر ميدانية

- ١ - محافظة القاهرة (سوق الحاصرية - سوق السد - سوق السمك) السيد زنبب.
- ٢ - محافظة الغربية (نلراك - الصوفية).
- ٣ - محافظة المنوفية (الرمالى - الباجور - قويسنا - طه شبرا - شبرا نجوم).
- ٤ - محافظة سوهاج (البلينا).
- ٥ - محافظة الفيوم (شكفولة).
- ٦ - محافظة مرسى مطروح (بدو مطروح).



جون أردن وصلاح عبد الصبور:

روح العصر

وتناظر التجارب الإبداعية

محسن مصيلحي *

البطل الدرامي، وإلى نبد السلبية التي أبداهها البطل تجاه
المقهورين، بل إن أردن وصم سلوك بطل مسرحيته
بالجبن واللامسؤولية^(١). هكذا أثبت أردن بطله في
النص الدرامي، ونفاه في مقدمة النص المنشور.

السبب الثاني للغربة، هو أن بطل مسرحية (رجل
الحقبة) يدعى جون أردن، والمسرحية نفسها تدخل في
باب السيرة الذاتية. وهذا الاتحاد بين الكاتب والمكتوب
يطرح تساؤلاً مهماً، لماذا رسم أردن بطله الدرامي بهذه
الصورة إذا كان قادراً على الوصول إلى المبادئ الفكرية
التي أعلنها في مقدمة النص المنشور؟

السبب الثالث للغربة، أن (رجل الحقبة) تتماس
في نقاط عدة، ففكر وتقنية، صورا شعرية وتداعيات معان،
مع مسرحية صلاح عبد الصبور (مسافر ليل). وقبل
الغوص في بيان هذه التشابهات بين الكاتب الغربي
والكاتب الشرقي، نقول إن كتابة (رجل الحقبة) تزامنت
مع كتابة (مسافر ليل) التي نشرها عبد الصبور في يوليو
وأغسطس عام ١٩٦٩. ومع افتقاد التسجيل والتأريخ

غريب أمر هذه المسرحية الإذاعية الصغيرة التي
تدعى (رجل الحقبة) أو (ذو الحقبة The Bagman)،
التي كتبها أردن في ربيع عام ١٩٦٩.

السبب الأول للغربة هو أنها أصبحت علامة فارقة
على تحول فكر أردن الدرامي من مجرد عرض المتناقضات
الاجتماعية والإنسانية، دون انحياز لأي من الخيارات
المطروحة أمام المتفرج (مسرحيته «رقصة المريف
موسجريف» مثلاً)، إلى الالتزام بالمضمون السياسي
المنحاز إلى المقهورين والمطحورين.

وقد أتى نشر المسرحية دليلاً على هذا التحول؛ فإذا
كانت المسرحية تعرض لانقسام بطلها بين الحياد
الضروري واللازم للإبداع، وضرورة التمرد والثورة لتغيير
المجتمع الذي يكتب عنه، دون الوصول إلى نتيجة نهائية
ومحددة، فإن المقدمة التي كتبها أردن للنص المنشور عام
١٩٧١ تحمل دعوة واضحة إلى عدم التمثيل بحيادية

* مدرس الدراما، المعهد العالي للفنون المسرحية بالقاهرة.

قبل يوليو ١٩٥٢، أو على التاريخ الإسلامى... إنها مسرحية عنا نحن، فى ذلك الطرف التاريخى بالذات، ولم يكن ليجدى التخفى الدرامى فى هذه المسرحية. كان لابد، إذن، من التخفى «خارج إطار الدراما» خلف دخان الميث، تجنباً للصدام المباشر مع السلطة فى مصر وقتها. مسرحية عهد الصبور (مسافر ليل) تعرض للعلاقة الدموية بين السلطة العسكرية والمواطن العادى، وتقسو على موقف المثقف المتخاذل بين الضدين. وذلك بالضبط ما فعله آردن فى مسرحيته وفى مقدمته. ومن الملفت أن المسرحيتين مكتوبتان شعراً، وتقرئان كثيراً من السيرة الذاتية لمبدعيهما.

الم يرووا لكم فى السفر أن البدء كان يوماً...
- جل جلالها - الكلمة:

يخرج الراوى، بطل مسرحية آردن للبحث عن جريدة المساء، ولكنه يفشل فيتمنى جانباً فى إحدى الحدائق العامة لشغل وقت فراغه. ثم يسقط فى حلم، وفى الحلم تعرض عليه امرأة عجوز شراء حقيبة مجهولة المحتويات فيشتريها بعد تمنع. لكن حارس الحديقة الضخم يطرده لشكه فى نواياه وفى محتويات الحقيبة. فى الطريق تظن بعض النسوة الجوعى أن حقيبة الراوى مليئة بالطعام فيهاجمن عليه إلى أن ينقذه بعض المسكر ويقودونه إلى مدينة غريبة يحكمها قانون «من يستحقون الأكل يأكلون» ومن يتمرد يصلب على جذع شجرة عارية، كما يشاهد بنفسه فى الطريق إلى المدينة.

داخل المدينة ذات الشوارع القذرة، يقترب الراوى من جمهرة تشاهد عرضاً مسرحياً ماجناً يرعاه «الوزير المبوب»، وهو عرض يحلق تفريراً للانفعالات الإنسانية إلى درجة تسمح للجمهور بالخروج من العرض لمشاهدة إعدام على. لكن «الوزير المكروه» ينهى العرض ليقدم الراوى ذا الحقيبة الغريبة، وداخل الحقيبة يكتشف الراوى فرقة مسرحية كاملة تقدم عرضاً من النوع التراجيى.

الدقيقين لمهرات الإبداع عند عهد الصبور، فإنه بإمكاننا افتراض قيام عهد الصبور بكتابة (مسافر ليل) فى ربيع العام نفسه.

والربط بين العاملين الدراميين شديداً الإغراء، ولكن لابد من إزاحة وهم الميث عن مسرحية عهد الصبور أولاً، حتى نستقيم المقارنة بين مسرحية آردن التى تعرض لحيرة المبدع فى البحث عن مرجعية لغته، وبين مسرحية عهد الصبور. ولاشك عندنا فى سعادة عهد الصبور باكتشاف تقنيات أونيسكو وتقاليد مسرح الميث كله. وقد يصح مقاله فى تليله للمسرحية، من أنه حين «أعاد النظر» (وستضع خطوطاً تحت الكلمة) فى مسرحيته (مسافر ليل)، وبدأ ينظر فيها بالعين الناقدة، وجد فيها ما تمثله وأحبه عند يوجين أونيسكو،^(٢) وقد ينجح عهد الصبور فى خداع بعض نقاده فى أنه «انجح بالتأكيد فى كتابة مسرحية تستخدم تقاليد مسرح الميث، فيما تعبر عن أفكار أونيسكية»^(٣). لكننى أشك كثيراً فى أن (مسافر ليل) تنحى المنحى الفكرى لمسرح الميث أو حتى لأونيسكو. فبالرغم من عرض أونيسكو صدام الفرد مع السلطة فى عدد من مسرحياته، فإن عهد الصبور كان يحتمى خلف ستار الميث لكى يمرر حواراً المرير عن السلطة (العسكرية بالذات) التى تقضى على الأبرياء دون رحمة، دون تحقيق، دون نهمة، والأدهى أنها، والخنجر فى يدها، تطلب تأييد أصحاب الكلمة فى حمل جثة الراكب البرئ. ولم يكن أونيسكو يعانى من هذا كله فى أرض الواقع الفرنسى أو الأوروبي عامة.

والدلائل على وجهة نظرنا كثيرة، وقد تتكفل المقارنة مع مسرحية آردن بتوضيح الصورة، ولكن يكفى هنا إلقاء نظرة سريعة على مسرحيات عهد الصبور لاكتشاف أن (مسافر ليل) هى مسرحيته الوحيدة التى لا تبنى أحداثها على افتراضات خرافية، أو سيرة شعبية، أو أسطورة، أو شميرة، أو على تناس مع مسرحية أخرى، أو على المسرح داخل المسرح، أو على تاريخ ما

على اتخاذ قرار، في منتصف المسافة بين منزله وقبر كارل ماركس في لندن.

هذه بلا شك مسرحية يبحث راويها/ كاتبها عن مرجعية لفنه/ موهبته/ حقيقته، وهذه قضية ظلت تشغل عبد الصبور طوال حياته. فالراوي عند أردن يبدأ من حالة بؤس كاملة من الذات مرجعاً لفنه، وبؤساً من قدرته على التأثير بفنه في المجتمع الذي يعيش فيه:

«الراوي: لم يكن بوسعي أن أتأهلي كشيخون

بأنني أنقذت الدولة

ولا حتى إنني حاولت، ككاثالين،

أقصى محاولاتي لأحطمها
تماماً»^(٦).

ودون أن نوازي بين المراحل التي يمر بها الراوي بحثاً عن إطار مرجعي لفنه، وبين تراوحات صلاح عبد الصبور في هذا السياق، يكفي أن نشير إلى موقف قديم له يشبه تماماً حال الراوي عند أردن. ففي قصيدة «أقول لكم» (١٩٦١) يقول عبد الصبور:

«وأعلم أنكم كرماء

وأنكم ستغفرون لي التقصير.. ماكنت أها
الطيب

ولم أوهب كهذا الفارس العملاق أن أقتصر
المعنى

ولست أنا الحكيم رهين محبته بلا أرب

لأنني لو قعدت بمحبس لقضيت من سغب

ولست أنا الأمير يعيش في قصر بحضن النيل

بناغيه مغنيه» (ص ١٥٨ / ١٥٩).

تعيينات السلطة:

مادامنا قد نظرنا إلى الموقف الفكري لصلاح عبد الصبور من السلطة، فلنخرج إذن إلى تعيينات تلك السلطة، ولكن في مسرحية أردن أولاً، ثم في مسرحية عبد الصبور، قبل أن نعالج بعض القضايا التقنية عندهما.

الذي كان يكرهه بربحت^(٧)، لأنه صراع بين الفقراء والأغنياء، ينجح فيه الفقراء في الوصول إلى السلطة، لكنهم ينهزمون بعد حين بسبب التناحر. ويكتشف الراوي الفنان قدرته على التأثير في مقترحيه بحقيقته السحرية، لكن «الوزير المكروه» يكتشف قدرة الحقيقة نفسها على تطهير الجمهور، وتحول الشر الاجتماعي إلى تجربة وجدانية فردية، وتأييد الوضع الراهن في المدينة.

ينجح الوزير المكروه في تجنيد فن الراوي الخطر، وينجح في استخدامه كاتباً رسمياً مقابل ضمان إنتاج مسرحياته و«بعض الفكاهة»^(٨) ورغم استسلام الكاتب/ صاحب الحقيقة للسلطة، فإن شخصه الفنية ترفض الاستسلام، ويتغير أسلوبها تغيراً تاماً. ورغم هذا تخوّل المسرحية الجديدة رضا الطبقة الحاكمة باعتبارها «تحليلاً عميقاً للمجتمع» و«تمرداً على التقاليد». لكن الكاتب يحس بالخجل من شخصياته الدرامية المتسررة.

يذهب الراوي إلى النوم فتحاول امرأة شابة إغراءه بالانضمام إلى صف الجوعى والعرايا، وتلقنه دروساً مفيدة عن البنية الاقتصادية الاجتماعية، وضرورة النضال للتخلص من المستعمر الأجنبي للمدينة. ويقرر الكاتب الانضمام إلى الثورة، لكن السفير/ الحاكم العسكري للمدينة ينجح في السيطرة عليه مرة أخرى. ويستمر الصراع حول الكاتب/ صاحب الحقيقة حتى ينجح الثوار في الفوز به. وفي محاولة الهروب من المدينة تبطئ الحقيقة من حركة الراوي، ولهذا يخبره الثوار بين الانضمام إلى الثورة وترك الحقيقة، أو الاحتفاظ بها والتخلي عن الثوار. ويختار الراوي جانب الثوار، لكن شخصه الدرامية تتمرد عليه تمرداً وترفض المشاركة في القتال الدائر مع السلطة العسكرية. في المعركة الأخيرة يسقط الراوي على حقيقته، وينتهي الحلم.

تنتهي مسرحية أردن وقد خان الفنان/ صاحب الحقيقة فنه والثوار معا. ويستيقظ الراوي من نومه ليجد نفسه في محطة «مترو» حاملاً حقيبة فارغة، غير قادر

وإرهاها لمواطنها العادى. وإذا لم يكن أسلوب التحقيق المتساعد كافيا للدلالة على سلطوية الشخصية الرئيسية، فإن تعليق الراوى على دلالات اللون الأصفر يؤكد هذه السمة. واللون الأصفر - وهذا هو الغريب فى الأمر - يمثل معان عند عبد الصبور تتردد عند آردن.

فى لحظة مصافحة السفير/ رمز الاحتلال العسكرى للمدينة للراوى، تنفخ بيضة ينسال صفارها على يدى الراوى وأكمامه. هنا يضحك السفير، فيضبط الراوى نفسه ضاحكا على المزحة السمجة. وضحك الراوى دلالة على قبوله الرضوخ ومسايرة السلطة العسكرية الحاكمة؛ إذ يقول السفير: «البيضة بيضتى وأنت أصبحت ملكى»، وتعليق السفير على اللون الأصفر «البعض ملئ بالذهب/ لكن راحته تنفث حين نمر عليه السنون» يتردد بوضوح على لسان الراوى المتحذلق عند عبد الصبور:

«نقسم الآراء بشأن اللون الأصفر
فبإيه بعضهم لون الذهب الوهاج
وبإيه بعضهم لون الداء... لون الوجه المعتل
لون الموت» (ص ٦٣٩ / ٦٤٠).

هكذا اتفق الكاتبان على تجسيد السلطة تجسيدا مخيفا وأسطورى القوة فى مواجهة الفرد الأهل المسالم، ثم اتفقا فى استخدام اللون الأصفر ودلالاته النفسية والدرامية، والأهم دلالاته الاجتماعية داخل الدراما وخارجها. وإذا كان عبد الصبور قد لجأ إلى هذه الحيلة للإشارة إلى سلطة عسكرية مصرية مهزومة وغير مرغوب فيها، فلماذا لجأ إليها جون آردن؟ ستترك الإجابة قليلا.

أنا الكاتب والمكتوب:

إن موقف آردن وعبد الصبور من بطلينهما أمر مثير للدهشة: فكلا البطلين يسمى «الراوى»، لكنهما يمثلان الكاتبين دون أدنى شك.

إن محاولة الراوى عند آردن التعرف على محتويات الحقيقة/ الموهبة الممنوحة، تقابل بحزم سلطوى بمنعه من تحقيق التعرف، ففى الحال يظهر «حارس الحقيقة»، بكل ما تحمله الشخصية من دلالات الحفاظ على النظام العام. ولا يكتفى آردن بدلالات الشخصية، وإنما يحولها إلى شخصية أسطورية. فهو طويل للغاية، يحمل قلما هائلا من الرصاص، مرشوقا فى حزامه كالسيف، وكراسته فى حجم إنجيل جد الراوى، مدون فيها أسماء كل المذنبين الذين انتهكوا «الحقيقة».. وفوق هذا كله فهو ضليع فى القانون، يوالى توجيه التهم للراوى بأنه بائع متجول يتاجر فى شئ مجهول، ثم يتهمه بأنه غجرى هائم، أو متسول، أو ينوى استخدام الحقيقة استخداما غير أخلاقى، ثم إنه فى كل الأحوال مصدر لزجاج للجمهور.

شئ شبيه بهذا يحدث فى مسرحية عبد الصبور، خاصة فى تحميل الشخصية دلالات القدرة المطلقة: فعامل التذاكر يلتهم تذكرة الراكب، ثم يتحول إلى رجل ضليع فى القانون أيضا، رغم أنه يخلع ثوب السلطة الأصفر فى محاولة للتقرب من الراكب:

«خل نصحى كصديق

لا نتحدث إلا فيما تهنى أن نتحدث فيه

زن كلماتك بالميزان

فكر مرات عشا فى كل سؤال

عشرين لكل إجابة» (ص ٦٣٨).

وتوالى التحقيق، يتجسد عامل التذاكر فى هيئة أخرى أعلى مرتبة من سابقتها: فالإسكندر يتحول إلى عامل التذاكر زهوان/ الحقن، ثم إلى سلطان/ ثلاثى السترة، ثم إلى مأمور أمريكى يخلق نجمة على صدره، ثم إلى علوان، ثم إلى عشرينى السترة نفسه، ثم يعود الإسكندر مرة أخرى وأخيرة. إن سمات الحكم فى هذه القاطرة/ الدولة لا تترك مجالا للشك فى ديكاتوريتها

فعمد الصبور في تذييل مسرحيته يرد من المتفرج أن «يحب الراوى ويؤدبه» من حيث هو واحد من النماذج البشرية، لكن نمذجة البطل / الراوى لا يجب أن تعمينا عن اعتراف عبد الصبور في التذييل نفسه بأنه الراوى نفسه. وجدلية العلاقة بين المجرّد والمعمّن في شخصية البطل تجعلنا نستنتج أن عبد الصبور حاول الخروج من الخاص إلى العام في سبيل تقديم تجربته الشعرية الذاتية في مواجهة السلطة.

ويقدم عبد الصبور راويه للمتفرج بوصفه رجلاً عصرها مزوّقاً، صوته معدنى مبطن باللامبالاة الذكية، لكن الأهم من هذا كله هو الموقف الأخلاقي لذلك الراوى. في نهاية السفر الليلي لا يكتفى الراوى بالفرجة على جريمة قتل إنسان بريء، بل يتعدى هذا الدور إلى نصيح المتفرجين الحقيقيين بالتزام الصمت المحكم لإزاء هذه الجريمة، ثم إنه يلمس الأعداء لنفسه لحمل الجثة في النهاية، لأنه لا يملك إلا الكلمات. لكن هل تكفى الكلمات لمواجهة الجلاّد؟ إجابة عبد الصبور وقتها كانت بالنفى.

هذا موقف قاس من مؤلف على بطله، لكنه موقف مشابه لموقف أردن من بطله على أى حال. فأردن لا يتأخر كثيراً في الاعتراف بأنه الكاتب وبأنه المكتوب، أى أنه بطل مسرحيته (رجل الحقيقة) :

«الراوى: إذن من كنت أنا، وأين كنت

ما الغرض من وجودى

جون أردن (ثمانية وثلاثون عاماً)

من عائلة عربية

كاتب مسرحيات لكى يراها الجميع

يروها، ويدفعوا ثمنها، ثم يلعبونها

هكذا كانت مهنتى منذ عام

... ١٩٥٨

لوسقطت أنا ميتاً، فى هذا الخميس

الخامل

فماذا سيقال عن حياتى وموتى ؟

«غطى الصفحات البيضاء بثرثرته،

غطى بارادات من أرضية المسرح

المفروشة بأناس وهميين،

عمل بمفرده سنوات ومع ذلك لم

يتمكن،

من طرد فأر واحد صغير من تحت

المنضدة» (ص ٣٧ - ٣٨).

إن التساؤل عن أهمية الذات والوصول أحياناً إلى احتقار دورها في التغيير الاجتماعي لم يكن جديداً على صلاح عبد الصبور، لكن الملفت أنه صور هذا الإحساس بكلمات تقترب من كلمات أردن، رغم التفاوت الزمني بين الإبداعين، واختلاف الظروف الحضارية للمبدعين.

يقول عبد الصبور / الشاعر مستضعفاً في القصيدة الافتتاحية لديوان «أحلام الفارس القديم» (١٩٦٤) :

«فى زحمة المدينة المنهجرة

أموت لا يعرفنى أحد

أموت.. لا يلقى أحد

وقد يقال بين صحبى فى مجامع المسامرة

مجلسه كان هنا، وقد عبر

فيمر عبر

برحمه الله» (ص ١٩٤ / ١٩٥).

والملفت في هذا السياق أن قصيدة عبد الصبور تفتح ديواناً يحتوى على قصيدتين من قصائد القناع - كما أسماها عبد الصبور - هما «مذكرات الملك عجيب ابن الخصيب» و«مذكرات الصوفي بشر الحافي» وكان هذا النوع من القصائد مدخلاً إلى الدراما؛ لاعتماده على تحليل الذات ونقدها في سخرية مريرة ؟ تصل إلى حد الإهلام... وهل تختلف مسرحية أردن عن هذا كثيراً؟

ولا يضمن الحلم/ الرحلة حرية في الحركة عبر الزمان والمكان فقط، وإنما يضمن لأردن وعبد الصبور تبرير ما لا يمكن تبريره في المسرح الواقعي، وإضفاء منطقية خاصة على ما لا يمكن منطقته في المسرح الواقعي، أو ما لا يتساق مع اللجوء إلى الواقعية في رسم الشخصيات. وإذا كانت حرية الحركة والتغيير والظهور والاختفاء مطلقة في مسرحية إذاعية تحدث في رأس بطلها، فإن عبد الصبور يحاول أن يصل إلى الحرية نفسها في قاطرته المتحركة؛ ولهذا فهو يستخدم وسائل عدة تقود جميعها إلى كسر الإيهام بالواقعية، ولفت النظر إلى «مسرحية» ما يجري أمام المتفرج. من هذه الوسائل التي تستهدف معادلة الحلم عند أردن، يستخدم عبد الصبور الخطاب المباشر للمتفرج، والراوي، وتحميد الشخصيات المتخيلة والتاريخية، والتحول Metamorphosis في سماتها وجوهرها. كل هذا يدل على أن المسرحيتين مثلتا وسيلة للتسامي بالتجربة الفردية إلى آفاق الموضوعية والنقد الذاتي في سبيل الوصول إلى يقين فكري.^٩

غير أن الكورس أو الجوقة تعد أهم سمة تقنية تلفت النظر في كلتا المسرحيتين، والراوي فيهما يمثل هذا الكورس وظيفياً؛ فهو يوضح ويعلق ويشرح ويمثل كل من هم خارج المسرح. لكن إذا كان الوسيط المسموع لدراما أردن يبرر وجود الراوي لتوصيف الأحداث غير المرئية، فلا ضرورة هناك لتحقيق الهدف نفسه في مسرحية عبد الصبور المكتوبة للمسرح أصلاً. والمتأمل لدور الراوي عند عبد الصبور يشك - كما شك هو نفسه - في درامية تلك الشخصية، كما أنه يحتل مساحة ضخمة من الحدث المسرحي، دون ضرورة أو حتمية؛ إذ إنه يوصف الحدث المسرحي المرئي لحظة وقوعه، على سبيل المثال. هذه المقدمات تدل على أن حوار الراوي عند عبد الصبور هو «الثالث الإذاعي» في المسرحية، فهل تأثر عبد الصبور بمسرحية أردن تأثراً مباشراً أو غير مباشر، أم أنه استخدم وسيلة مسرحية قديمة، مقصود بها تحقيق أهداف تماثل أهداف جون أردن في مسرحيته (رجل الحقيقة)؟

وإذا كانت الوحدة والسأم والإحساس بالاغتراب وضالة الذات هي التي تدفع الراوي عند أردن إلى حديقة عامة لا يفعل فيها شيئاً إلا إطعام السناجب، فإن الأحاسيس نفسها تتناب بطل عبد الصبور، ولكنه الراكب هذه المرة، وليس عامل التذاكر. فالراكب إنسان بلا أبعاد، بلا اسم، بلا صنعة محددة، مسافر نحو مكان مجهول، في الليل، وغاية عبد الصبور في التجهيل التام تتساوى مع رغبة أردن في منتهى التخصيص حين يطلق على راويه اسم جون أردن. وإذا كان بطل أردن يحاول التغلب على سأمه بإطعام السناجب، فإن الراكب عند عبد الصبور يحاول أيضاً التغلب على هذا السأم، ولكن وسائل تسليته، على بساطتها، ذات مغزى عميق، لأنها تدل على سأم وجودي. إنه يلعب مع الحساب والأرقام والسيرة الذاتية، والدين، والتاريخ العام، ومن هذه المادة الأخيرة تبدأ الخطورة؛ إذ يظهر له الإسكندر نفسه.

الوسائل الدرامية المتعائلة:

يستخدم أردن وعبد الصبور وسيلتين دراميتين تسهل لهما الحركة في الزمان والمكان؛ فبطل أردن يغفو في حديقة عامة، فيصعد إليه الحلم (تنويعاً على سقوط الإنسان في الحلم)، ثم هو في حلمه يسقط في حلم آخر... والحركة في رأس الحالم لا تخدعها حدود زمانية أو مكانية.

والحلم هنا وسيلة من وسائل التهرب، تسمح برؤية الواقع موضوعها، وتسهل امتحان الافتراضات النظرية عن وسائل التغيير الاجتماعي وأهدافه. أما عبد الصبور، فيحرك بطله من خلال حركة قاطرة تنهب الأرض والتاريخ، ودخل هذه الحركة التي لا تتوقف كثيراً عند منطقية الحدث، أو منطقية ظهور الشخصيات، يتغير إهاب عامل التذاكر، ويظهر الراوي ويخاطب الجمهور... إلخ. والهدف من الوسائل الدرامية المتشابهة عند الكاتبين واحد، وهو وسيلة لامتحان المستقر أو المتعارف عليه بوضعه في إطار تهرب والنظر إليه بعيون جديدة.. إنها جوهر التهرب البرهقي أو الإيماء Gestus^(١٠).

الهدف من الرحلة/ الحلم:

بشترك أردن وعبد الصبور في أهدافهما من استخدام الرحلة/ الحلم بوصفها وسيلة درامية. فالراكب عند عبد الصبور يعادل المولود البرئ الذي يتعرض لتوازل الحياة، فتصقله وتعلمه وتغير من أبعاده ومكوناته الفكرية بمرور الزمن وتعدد التجارب. وسابين نقطتي الميلاد والرحيل - البراءة والموت - يختزل عبد الصبور رحلة أى إنسان فى تجربة درامية مكثفة. ولا يختلف رحلة بطل أردن عن هذا كثيرا، فهو يسقط فى حلم ليجد نفسه عند نقطة الصفر زمانيا ومكانيا، ويتعرض لتجارب تزلزله حتى يخرج فى النهاية إنسانا آخر.

ولا يقتصر هدف الكاتب من استخدام تلك التقنية على تعليم بطله، بل يتعداه إلى تعليم جمهوره أيضا، فالتقنية فى النهاية تنتمى إلى المسرح الملحمى. أما نهايات تلك الرحلة فتختلف من كاتب لآخر، فقد اختار أردن لبطله أن يخرج من التجربة ليعود إلى خضم الحياة فى محطة «مترو» تحت الأرض، والقطار ينادر محطاته (هل نشير إلى قطار «مسافر ليل»؟) لتقابل امرأة غجرية عجوز تبلور له فشله فى التعلم من رحلته:

«أنت لم تجد ماتوقته

وما وجدته لم تستخدمه.

ما رأيته لم تنظر إليه

ولما نظرت إليه لم تختر» (ص ٨٧).

لكن الحقيقة أن هذا نفسه نوع من التعليم صحيح أنه لا يصل بالراوى إلى الانحياز التام للفقراء والجهوى، لكنه يساهم فى إعادة تشكيل خياراته الفكرية والفنية. وبلور فرانسيس جراى ذلك التناقض بقوله: «إن التجربة تغير من نظرة أردن المائعة إلى آليات المجتمع، لقد بدأ ينظر إلى الناس باعتبارهم «سمانا» أو «عجافا»، لكن عجزه عن الفعل مازال قائما» (٨). كما أنه يتعلم أن الفعل:

«ليس من طبع تلك الحقائق

التي تمنحها امرأة عجوز متشحة بالخرق

وليست تلك طبيعتي، ولن تكون

كل ما أملكه هو أن أنظر فيما أراه»

(ص ٨٨).

تلك هى كلمات الراوى الأخيرة، وهى خطوة نضعه - كما يشير النص بذلك - على مسافة متساوية من منزله وقبر كارل ماركس.

وإذا كان بطل أردن يخرج إلى الكون أكثر معرفة مما كان قبل الرحلة، فإن بطل عبد الصبور أتمس حظا، لأنه يخرج جثة محمولة، يشارك خالقه فى حملة. وهذه النهاية تشير إلى أن عبد الصبور كان أكثر تشاؤما من أردن، فى نظره إلى مصير «الرجل الطيب» فى دولة من دول العالم الثالث، بل إلى مصير الفنان نفسه على أيدي لاسي «الكاكي».

والأهم من مصير الفنان وعلمه، هو أن الكاتبين يستهدفان تعليم الجمهور، وهذا يتحقق بالفعل حتى فى حالة فشل البطل الدرامى التعلم من تجربته.

عن التأثير والتأثر:

إذا كانت النقاط السابقة، وغيرها، تشير إلى احتمال تأثر عبد الصبور بمسرحية جون أردن، فإنه من الصعب التيقن من المقولة، كما أنه من الصعب إثباتها. فقد أذهبت المسرحية على الهواء من البرنامج الثالث للإذاعة البريطانية BBC فى ٢٧ مارس ١٩٧٠، ومن الصعب افتراض قيام عبد الصبور «بالتقاط المسرحية» التقاطا من الإذاعة، والتأثر بها، وكتابة نص شعري بمد من أنضج نصوصه الدرامية فى هذا الزمن القياسي. كما أن مستوى سيطرة عبد الصبور على الإنجليزية، خاصة تلك اللفظة غير المألوفة التى استخدمها الممثل آلان دوى لتطابق لهجة جون أردن فعليا، فى إخراج مارتن إيسلن لها، يؤكد صعوبة التأثير والتأثر.

مسرحية المسرح في (مسافر ليل) إلى التناص الشعري والدرامي في مسرحية (ليلي والمجنون)، إلى الرواة والنهائيات المتعددة في (بعد أن يموت الملك).

رغم هذا كله، فليست المرجعية وحيرة الذات بين السيف والكلمة هي قضية (مسافر ليل)، فعبد الصبور يحكم على راويه ضرب اللسان في بداية المسرحية وينتهي الأمر، وهي على هذا تعد المسرحية الوحيدة التي لا تعرض لحيرة الفنان في مسرحيات عبد الصبور. ما تعرض له (مسافر ليل) هو المرجعية السياسية والدينية والاجتماعية، ماذا يفعل الرجل الطيب/ المواطن الصالح إزاء رجل يجسد أنواعا مختلفة من الديكتاتورية إلا محاولة التملق والاستجداء، ثم اختيار طريقة الموت في النهاية؟ وسط الظروف الاجتماعية الخائفة، لم يكن الفنان وقضاياها محور اهتمام عبد الصبور، بل إنه كان مشغولا بديمقراطية الحكم وإنسانيته ومدى تأثيره على خيارات الرجل الطيب من ناحية، والمثقف من ناحية أخرى.

في هذا السياق، يمكننا فهم ما يجمع بين أردن وعبد الصبور، ويمكننا فهم القاسم المشترك في العداء للسلطة في كلتا المسرحيتين، ومصير الفنان في مثل تلك المجتمعات العسكرية الخائفة.

السبب الثاني:

يعود إلى العام ١٩٦٨ الذي يرى بعض النقاد أنه كان عناما فارقا في تاريخ المسرح الأوروبي عامة، والبريطاني على وجه الخصوص، فالناقدة كاترين ليتزن - على سبيل المثال - ترى أن ما حدث في ذلك العام أدى إلى «تسييس» الكثير من الكتاب نظرا للأحداث العنيفة التي حدثت على المستوى العالمي، وهي أحداث وضعت نهاية لحقبة تاريخية بأسرها.

من هذه الأحداث، الغزو السوفياتي لتشيكوسلوفاكيا، وحوادث الطلبة والعمال في باريس وما

لم يبق، إذن، إلا النظر في الغرف الحضاري العام الذي أدى إلى وجود نقاط التماس بين كاتب مصري يعيش في أعقاب نكسة ١٩٦٧، يكتب مكتشفا قدرة قصيدة القناع على حمل قضايا سياسية واجتماعية دون التعرض لغضب السلطة العسكرية المهزومة، وبين كاتب بريطاني لامع في دنيا المسرح. لكن الغرابة يمكن أن نزول لأسباب ثلاثة:

السبب الأول:

يعود إلى وعي صلاح عبد الصبور، منذ أن كتب (مأساة العلاج)، بالمشكلات التي يجابهها المثقفون في جميع أنحاء العالم، ومنها مشكلة الحيرة بين السيف والكلمة، أو مشكلة المرجعية في استخدام أي منهما لتغيير المجتمع. ومن نافل القول الإشارة إلى تمركز موضوعات مسرحيات عبد الصبور حول علاقة الشاعر بذاته، ومدى تأثير هذه العلاقة على موقف هذا الشاعر من القضايا السياسية والاجتماعية لأي مجتمع. ومراجعة مسرحيات عبد الصبور تدل على أنه انحاز مرة للكلمة وجاور مرة بينها وبين السيف/ الفعل، وكفر بقدرتها على الفعل مرة، واحتار بين الخيارات في معظم الأحيان.

وهناك جدل بالتأكيد بين قضايا مبدع الدراما والمبدع في الدراما عند عبد الصبور، وقضية الربط بين الكاتب والمكتوب تعتبر قضية تقنية دالة في هذا السياق. فإذا كان عبد الصبور قد ربط بين ذاته والعلاج في كتاباته النقدية، فإنه أكد أن الراوي يمثل في (مسافر ليل)، ثم إنه يزوج باسمه مباشرة في (بعد أن يموت الملك)، ويسخر من ذاته سخرية مريرة، كما فعل أردن في مقدمة مسرحيته (رجل الحقيقة). ثم إن الربط بين الكاتب والمكتوب يعني الكشف عن عناصر اللعبة المسرحية، وهذا ما نجده يتنامى عند عبد الصبور من المسرح بوصفه شعيرة في (الأميرة تنتظر) والكشف عن

الصراع بين الفرد والسلطة. فقد أردن تصريح بحجوله، واستجوبته الشرطة الهندية وفحصت بعض متعلقاته فاكششت كتباً (بعضها لماونسي نوج ولينين) ذات طبيعة معادية للدولة/ النظام، رغم أنها، قانونياً، لم تكن ممنوعة. اعتبرت الشرطة الهندية أردن شيوعي النزعة، وسجنته تمهيداً لمحاكمته.

بالتجربة المباشرة في دولة من دول العالم الثالث، اكتشف أردن قيمة الكلمة وخطورتها، خاصة بعد أن أحس بالخرج من مناقشة موضوع ذي طابع أكاديمي مع السجناء السياسيين الهنود، هو موضوع «علاقة الكاتب بجمهوره في زمن التغير السياسي». بل إن المثقفين الهنود أنكروا عليه صفته، بل استنكروا أصلاً وجود شيء يسمى «كاتب يساري إنجليزي»، لأن الغربيين بالضرورة - هكذا قال الهنود - يمينيون.

لم يحب أردن بوسائل غاندي السلمية، لكنه لم يتحول إلى الإيمان بالعنف حلاً للمشاكل الاجتماعية أو السياسية. لكن تجربته في الهند تركت آثاراً خطيرة في موقفه الفكري، لأنه قال بعدها مباشرة، في مقدمة مسرحية (رجل الحقيقة):

«من الواضح أنني لو كنت كتبت المسرحية بعد، وليس قبل، الأحداث التي أشرت إليها هنا، لاختلغت عما هي عليه تماماً. لقد فكرت في إعادة كتابة الجزء الأخير منها، لكنني امتنعت، لأن المسرحية تعكس بشكل موضوعي موقفى الفكرى في ربيع ١٩٦٩».

هذه الرحلة وضعت أردن في قلب الظروف الحضارية، أو غير الحضارية، التي يعيش عبد الصبور في مثلثها، ولهذا السبب أتت مقدمة (رجل الحقيقة) كما هي عليه، وأنت (مسافر ليل).

تلاها من حوادث مماثلة على المستوى الدولي، وبيع براغ، ووصول حرب فيتنام إلى ذروتها واقترب النصر من الفيتناميين وما صاحبه من مظاهرات تأييد لهم على مستوى العالم، واهتيال مارتن لوتر كنج وإدوارد كيندى، ووصول الثورة الثقافية في الصين إلى ذروتها. وقد شهد ذلك العام أيضاً أحداثاً عنيفة حدثت في العام السابق له، منها انتهاء الحرب في يافرا، ومقتل جيفارا .. إلخ. وأهم مايعنينا على المستوى المحلي المتعلق بصلاح عبد الصبور، حرب الأيام الستة بين العرب وإسرائيل، وهي حرب أدت ببعض المثقفين والكتاب إلى إعادة النظر في الكثير من المسلمات الراسخة.

وفي مجال المسرح، كانت تلك السنة شاهداً على انجاء معظم كتاب المسرح البرهطاني إلى النظر إلى الإنسان باعتباره حيواناً سياسياً في المقام الأول، وتزامن هذا مع ظهور الموجة الثانية من أبناء جيل الغضب الذين ظهروا أكثر اهتماماً بالسياسة المباشرة من كتاب الموجة الأولى^(٩).

لم يكن هناك مفر من أن يتأثر الكاتبان موضوع البحث بما جرى في ذلك العام، فكان أن توقف جون أردن مع نفسه وقفة جادة يتفحص فيها دوره بوصفه كاتباً درامياً، وكان أن توقف صلاح عبد الصبور عند أزمة الفرد إزاء سلطة عسكرية مستبدة، وعند أزمة المثقف المزيف إزاء هذه العلاقة. ولم يكن من الغريب أن تحدث تلك التشابهات في الوسائل والأهداف عند كل منهما.

السبب الثالث:

هو الرحلة التي قام بها أردن إلى الهند إثر كتابته مسرحية (رجل الحقيقة). لقد تركت تلك الزيارة آثاراً عميقة في نفسه، آثاراً أكدت له استحالة الحياد الفني في

الهوامش:

(١) يؤكد جلندا ليمنج أن مسرحية (الحلم) التاريخية الدرامية رجل الحقيبة تمثل نقطة تحول في طريقة آردن التي تعتمد على الاستلزام غير المباشر لأحداث معاصرة، وورضمها في إطار تاريخي لتحقيق الموضوعية الدرامية. وبالرغم من أن المسرحية تبدو كأنها ذروة أسلوب آردن في السخرية الاجتماعية المباشرة فإن مقدمتها تدل على أنه تغلبت عن هذه الطريقة كلية.

Glenda Leeming John Arden, writers & their Work No. 238, Longman Group Ltd, 1974, pp. 5 - 6. See also Francis Gray, John Arden, Macmillan, 1982, p. 67.

(٢) انظر أيضا: صلاح عبد الصبور، مسافر ليل ديوان صلاح عبد الصبور، دار العودة، بيروت، ١٩٧٢، ص ٧٠١، وسأكتفى في المرات القادمة بإفراج رقم الصفحة في الفن.

(٣) راجع على سبيل المثال مقال نانسي سلامة، تأثير يونيسكو على صلاح عبد الصبور في مسافر ليل، ترجمة سامي محبة، لوصول، ١، ٢ (أكتوبر ١٩٨١)، ص ١٤٩.

F.Gray, Op.Cit, p. 69

(٤) انظر:

(٥) برنط فرانسيس جراي بين هذه التجربة وتجربة برتولدينخت في إنشاء البرلينر إنسامبل في ألمانيا الشرقية.

John Arden, The Bagman in The Autobiographical Plays, Methuen, 1971, p. 37.

(٦) انظر

وسأكتفى في المرات القادمة بإفراج رقم الصفحة في الفن.

(٧) هذه التقنية البريقية في مسافر ليل أثرت تأثيرا كبيرا في توجيه صلاح عبد الصبور في مسرحياته التالية إلى المسرح داخل المسرح، ووصل به إلى مدى لم تكن تفي به مسرحية مأساة الخلاع، في الأميرة تنظف شميرة بومة مستعادة من آلام الماضي التي عانتها الأميرة، وفي ليل والمجنون هناك مسرحية داخل المسرحية، لم تظهر المسرح بوضوح، بل ودرجت في بعد أن يموت الملك.

Gray, op. cit, p. 71.

(٨) انظر:

Cathrine Izzin Stages the Revolution, Methuen, 1980, pp. 1 - 4

(٩) انظر:



التجريب

فى تشكيل الفراغ المسرحى

لمسرحية «كاليجولا»

صبرى عبد العزيز *

والنص المسرحى لا يعد مكتملا إلا بتجسيده داخل الفراغ المسرحى أمام متفرجين. وكل نص مسرحى يعلى أسلوبه الذى يعنى التعبير عن مضمون المسرحية ومناخها العام، ويتوقف الأسلوب فى تشكيل الفراغ المسرحى على متغيرين، هما:

- ١ - الفكرة أو الروح العامة التى يراد تأكيدها فى النص الدرامى، والقيم التى تم استخلاصها منه، بوصفه محورا للعرض المسرحى فيما يطرحه على المتفرجين.
- ٢ - الرؤية الإخراجية.

وعن الفكرة والروح العامة التى يراد طرحها فى النص الدرامى (كاليجولا) للكاتب ألبير كامى (١٩١٣ - ١٩٦٠)، بوصفه محورا للعرض المسرحى، يتحدث مترجم نص (كاليجولا) الفنان زميس يونان (١٩١٣ - ١٩٦٦) فى المقدمة فيقول:

«ولذلك اختار كامى بطلا لمسرحيته حاكما مطلقا التصرف، لا يحد سلطانه قانون، لأنه

إن التجريب فى تشكيل الفراغ المسرحى، فى جوهره، هو بحث عن لغة بصرية جديدة، تخرج على التقنية الكلاسيكية من أجل استكشاف طرق تعبير جديدة. وما كان يشغل عقل المصمم لهذا العمل هو البحث عن صيغة تشكيلية مسرحية لها خصوصيتها، من خلال الجدلية بين المصمم واللغة البصرية الموروثة.

والصورة المرئية المسرحية تؤسس على الوجود الحى للممثل، والتفاعل بين حركة الجسم الحى وحركة المناظر والإضاءة، مع إيقاع المؤثرات المسرحية والموسيقية، بهدف الحصول على صورة مرئية مكثفة نابضة من تألف الفنون المسرحية كافة. وفى النصوص الميتافيزيقية، يتم التعبير عن الأفكار برموز بصرية لها دلالات فى الفراغ المسرحى الذى هو فراغ زمانى ومكانى فى آن:

زمانى: (الكلمة - الموسيقى - الإضاءة)

مكانى: (جسم الممثل - المناظر).

* رئيس قسم الدبكور ووكيل المعهد العالى للفنون المسرحية
بأكاديمية الفنون - القاهرة.



هو الذى يشرع القوانين، بل لا يقيد يده أو لسانه واحد من تلك الاعتبارات السياسية أو الاجتماعية التى يقف عندها حتى الحكام المطلقون. وهو حاكم شاب، ولكنه رغم شبابه لا ينقاد لعشق أو لمثل من تلك المثل السامية، أو لغاية من تلك الغايات الجميلة التى يشقى لتحقيقها بعض الناس أو يسعدون، ولكنها فى زعمهم جديرة بأن يقضى فى سبيلها العمر وتبدل الحياة. فقد اكتشف هذا الحاكم وهو لم يزل فى ميعة الشباب أن الحياة سخف لا مغزى له، وأن الغايات الجميلة أضراليل، والمواطن الجميلة ترهات أو فقاقيع، تمتد إليها كلها يد الفناء. وإذا اعتقدنا حقا بسخف الحياة، فقدنا المعايير والموازن التى نقيس بها قيم الأشياء، وحررنا مسوغات المفاضلة بين فعل وفعل، فتساوى أمامنا الخير والشر، والجمال والقبح، والعدل والظلم، والحب والبغض، بل تساوت لدينا الحياة بالموت»^(١).

إن مسرحية (كاليجولا) التى نحن بصددنا تستقى مادتها من المؤرخ الرومانى سويتون فى كتابه (حياة اثني عشر قيصرًا) الذى يتحدث فيه عن شخصية «كاليجولا» فيقول:

«كان كاليجولا مصابا بالصرع منذ طفولته. وكان يقف كثيرا أمام المرأة لجرب فى قسماط وملامح وجهه كل ما يثير الفزع والرهبة، ولم يكن كاليجولا متمتعا بصحة طيبة جسديا وعقليًا»^(٢).

وقد اختار ألبير كامى شخصية هذا الإمبراطور الذى حكم الإمبراطورية الرومانية ما بين سنتي ١٢ و ١٤م، ليصور مأساة من مآسي العصر، وهى مأساة الفكر كما استشعرها فى الثلاثينيات والأربعينيات تحت تأثير تيارات

الإرهاب والعنف للنازية والفاشية. وأمام الشعور بموت الحياة وعدم خضوعها لمنطق العقل، تغلب عليه فى هذه الفترة موقف الرفض ومذهب المدمية الذى صاغه «نيتشه». إن كامى لم يذهب مذهب الوجوديين فى الوقوف عند قبح الحياة. بل تعداه إلى موقف التمرد على هذا القبح والإيمان بقدرة الإنسان على تغييره.

ويقول إبراهيم حمادة عن العبث فى (معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية):

«اللامعقول» أو «العبث» يعنى النشاز، والنبو عن القاعدة، وانعدام المعنى، ومن طبيعة هذه الصفات، إثارة الضحك، وإثارة الأسى أيضا. وكان ألبير كامى أول من استخدم كلمة «اللامعقول» أو «العبث» فى مقالته سيزيف

١٩٤٢ لوصف حال الإنسان، والتعبير عن فراغية وجوده.

«تعتبر مهمة مسرح الميثاقين، على أساس أنها تمتد خلف الحدود النفسية، والأخلاقية، والاجتماعية التي قررتها الدراما التقليدية من قبل. فهذا المسرح لا يشرح أية قضية، ولا يحاول الدخول في جدل حول إيديولوجية معينة، وإنما هو مسرح موقف، مثلما هو ضد الأحداث المتتالية، والمتصلة الحلقات، على أساس سببي. فالفعل في مسرحية لا معقولة، لا يروي قصة بالمعنى المعتاد، وإنما يقدم هيكلًا من الصور، المصممة على أساس أداء مهمة توصيل الاضطراب والقلق إلى الآخرين. وهذا القلق المطلوب توصيله نابع أساسًا من التيقن من أن الإنسان محاط بموالم مظلمة ومسرقة في الإنجاز والتعمية».

«فالتفريج، يواجه دائما بشخصيات محبطة، تظل أفعالها ودوافعها إلى درجة كبيرة غير مفهومة، ومتناقضة، وبالتالي مضحكة. ومن ثم، يكاد يكون من المستحيل تقمص مثل هذه الشخصيات».

«إن المسرحية الميثية تتضمن في العادة كثيرا من النشاط البدني، إلا أنه نشاط مزيف ومفتعل، لأنه بالنسبة لنا لا يشكل فعلا في واقعنا. والكمية الكبيرة من الحركات الجسمية تجاهد في التأكيد على الفكرة الميثية، وهي: أنه مهما حاول الإنسان شغل نفسه، فلا شيء حقيقيا يحدث في وجوده. كما أن المسرحية الميثية تنبذ (واقعية) المكان والزمان»^(٣).

ويفسر كامى الانقلاب المفاجئ في شخصية «كاليجولا» بعد وفاة أخته وعشيقته «دروزيلا» من إمبراطور عادل إلى وحش، ويرى فيه كشفا حثيا.

فمن وجهة نظر كامى أن «الواقع» دائما غير مكتمل، واللحظة الخاطفة التي نسميها «الموت» هي اللحظة الوحيدة التي يكتمل فيها كل شيء.

فالمأساة تبدأ بعد موت «دروزيلا» مباشرة، وقد اختفى الإمبراطور فقلق الأشراف لغيبه. وبعد فترة يعود متعبا ليؤكد لهم أنه ليس بمجنون بل إنه لم يشعر بمثل هذا الصفاء، لأنه اكتشف حقيقة بسيطة:

«لست مجنونا، بل إنى الآن أصفى ذهنا مما كنت في أى وقت مضى. كل ما فى الأمر أنى شعرت بحاجة ملحة مفاجئة تدفعنى إلى إرادة المستحيل. إن الأشياء فى وضعها القائم لا ترضينى».

«إن هذا العالم، بحالته، لا يطاق. ولذا كانت حاجتى إلى القمر أو الفردوس أو الخلود، إلى شيء ما، خارج هذا العالم».

«إنى أقسم لك أن هذا الموت ليس شيئا فى ذاته، ولم يكن بالنسبة إلى سوى علامة دللتنى على حقيقة جعلت من القمر لدى ضرورة. وهى حقيقة جد بسيطة، جد واضحة، بل مخيفة بعض الشيء ومع ذلك يصعب اكتشافها، ولا طاقة لى على احتمالها».

«إن الإنسان يموت محروما من السعادة»

«إذن فكل ما حولى إفاك وكذب.. غير أنى أريد أن يعيش الناس فى الصدق»^(٤).

تجعل طبيعة الموت جميع الأشياء متساوية فى عدم الأهمية. إن «كاليجولا» من وجهة نظر دوافعه لا يكون شريرا ولا طاغية، بل مثاليا يلاحق فكرته أو حقيقته الجديدة حتى خاتمته المنطقية: «إعدامات، مجاعة، دهارة، ابتزاز».

فسيرونا عشيقة تتخذ من جسدها إلهاً، وتتخذ من إشباع شهواته مهما الأكبر في الحياة. وهؤلاء الأشراف يعبدون المال ويسعون إلى الحصول عليه... وهكذا. وأراد كاليجولا وسط هؤلاء الناس أن يسير بالمنطق، فما أن يهديه منطقته إلى فكرة إلا يضمها موضع التجربة العملية، حتى لو كان هذا التنفيذ إنشاء بيت للدعارة، أو الحكم بالإعدام. وضاق أيضاً كاليجولا بمنطق الطبيعة، فهذه الأرض لا تسأم الدوران حول نفسها الملايين من السنين، وهذه التربة تلد الأحياء ثم تميتهم بعد أن تدفعهم إلى التوالد لثميت مواليدهم من بعدهم أو من قبلهم.

إن كل هذه الأوضاع المقيدة لإرادة الإنسان، تجعل كاليجولا يحلم بعالم آخر انمحت فيه القيود والحدود، ليصبح القمر والمستحيل في متناول اليد، ولكنه في النهاية يعترف بأنه لم ينته إلى شيء.

«إني لم أسلك السبيل الذي كان ينبغي أن أسلكه فلم أنته إلى شيء. إن الحرية التي مارستها ليست هي الحرية الصحيحة»^(٥).

إن «كاليجولا» الذي تملكته رغبة «المطلق» لا يرضى بها، ويقرر أن يستخدم السلطة ويمارسها في حرية مطلقة حتى النهاية، ولكن الإنسان لا يستطيع أن يهدم كل شيء دون أن يهدم نفسه.

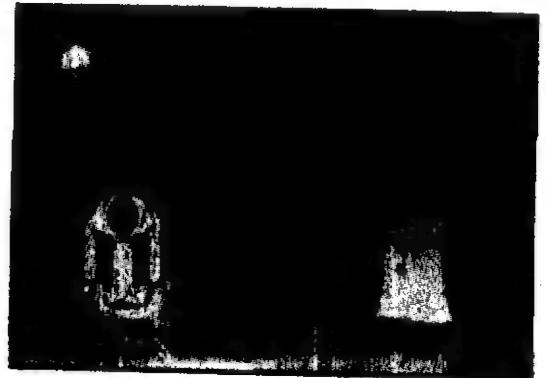
إن مسرحية (كاليجولا) تشير إلى أن الإنسان لا يشعر بذاته إلا إذا تحرر، وبما أن الحرية، مثل القمر الذي أراد

إن «كاليجولا» كان يريد القمر رمزاً للمستحيل الذي كان يورق ليلاليه بعد موت «دروزيلا»، وقد جعل الشقاء منه رجلاً آخر، وبدأ يشعر بأن الحياة لم تعد لرضيه، فاستبد به جنون الحصول على المستحيل، وأخذ يحتقر كل ما حوله ويمارس الحياة بحرية مطلقة، ثم يدرك أن ما يفعله ليس هو الحرية الصحيحة؛ لأنه يتحدى حدود المنطق. إنه يريد الحصول على القمر، ويعتقد أن تحقيق المستحيل سيغير وجه العالم، ولتحقيق هذا الهدف المجنون يعلن عزمه على القضاء على كل معارضة، ويجبر الناس على الخضوع لمنطقته الذي يصل إلى حد الجنون. إنه يعتبر نفسه الإنسان الحر الوحيد في الإمبراطورية، ولا بد أن تنفذ مشيخته.

إن متعة كاليجولا كانت في سلب الأموال، واغتصاب النساء، وتوزيع الموت حتى عشيقته «سيرونا» فقدت حياتها على يديه. لقد وجد سعادته في القتل وفي حرية ممارسته. إنه يعلم أن من حوله متآمرين كثيرين يسعون إلى قتله، ولكنه لا يخاف، لأن دوافع الحرص على الحياة انعدمت عنده.

ولكنه أدرك في النهاية أن الإنسان لا يمكن أن يكون حراً على حساب الآخرين. إنه مدفوع إلى حتفه بقوة نتيجة امتلاكه السلطة والحرية المطلقة.

لقد وجد كاليجولا نفسه غرباً وسط طائفة من الناس يشتركون في الإيمان بشيء ما يجعلون منه مغزى الحياة،





امتلاكه، من المستحيلات، فإن شيئا واحداً يبقى بمواجهة اللامعقول؛ وهو التمرد على عالم فقد القيم. إن التمرد احتجاج ضد اللامعقول، وهو كفيل بإنقاذ الإنسان من الوجود المرعب.

فاللامعقول والتمرد هما حياة الإنسان؛ اللامعقول فى الصلة، فى العلاقة بين الأشياء، فى علاقة الإنسان بالوجود.

فالمبث هو لامعقولية الحياة. إذن، فلنتمرد حتى ولو كان الموت جزاء.

وعن تعريف «المبث» عند ألبير كامى فى موسوعة المصطلح النقدي نجد:

«إن المبث عند كامى هو غياب التواصل بين حاجة الذهن إلى التماسك وبين فوضى العالم التى يعانىها الذهن، والجواب الواضح يكون إما الانتحار، أو على النقيض من ذلك، طفرة فى اليقين».

وبفارق كامى بين نوعين من الانتحار: جسدى وفلسفى^(٦).

لقد عالج «كامى» المبث فى (أسطورة سيزيف) وفى (الغريب) وفى مسرحية (كالبجولا). وفى (أسطورة سيزيف) يضع كامى فكرة الانتحار التى تطرح قضية «معنى الحياة»، ولكن كامى يرفض الانتحار، ويجعل من المبث بداية تدعو إلى تجاوزه، ومن المستحيل خطوة نحو الممكن. إذن، المبث نقطة انطلاق ولا يمكن أن يكون هدفاً وهذا ما عبر عنه كامى بقوله:

«إن البرهان الأول والوحيد فى صميم تجربة المبث هو التمرد»^(٧).

من هنا، كان انبثاق التمرد فى فلسفة «ألبير كامى» الذى ينتهى إلى الحقيقة الموضوعية التى تثبت وجوده «أنه» ثم وجوده «نحن».

إن التمرد عند «ألبير كامى» تمرد ميتافيزيقى، وهو الذى ينبع من الشعور بمبث الوجود، وقد يؤدى إلى العدمية المطلقة، أما التمرد التاريخى، فهو تمرد الإنسان على وضعه من حيث هو عبد، وقد يتحول إلى ثورات جماعية.

ويتحدث فؤاد زكريا عن الثورة والتمرد عند كامى فيقول: «فى عصرنا هذا لم يعد التمرد، فى رأى كامى، تمرد العبد على سيده، ولا تمرد الفقيه على الغنى، وإنما أصبح تمردا ميتافيزيقيا، أعنى تمرد الإنسان على وضعه وموقفه الإنسانى ذاته، فالتمرد الميتافيزيقى هو احتجاج على أوضاع الإنسان وعلاقته بالكون، وهو تأكيد لفردانية الإنسان وإنكار للأخلاقية. وهو سعى إلى تأكيد الذات إزاء عوامل البأس ومظاهر الموت، ولكن على مستوى إنسانى شامل، لا على المستوى الفردى وحده.. هذا التمرد الميتافيزيقى يشجع على «الجريمة» أى على مظاهر القسوة والتشكيل والقتل التى يحفل بها عصرنا الحاضر، والتى بلغت قممتها فى الفاشية والنازية»^(٨).

وقد يكون المبث دافعا سواء إلى تحطيم الذات (عن طريق الانتحار الجسدى) أو إلى المحافظة على الذات (عن

للآراء السابقة على التحقيق، إلا أنها لا تكفى، لأنها لا تقرر قاعدة للفعل أو السلوك والتمرد، تلك الحركة التي لا تقاوم والتي يثور بها الإنسان على الكون والموت، تمكنه من تخطي اللامعقول والإحساس بالوعى الحر.

هذا التمرد نمرود ميتافيزيقي، بمعنى أنه يناقش مصير الإنسان والعالم. وفكرة التمرد هذه تبدو في «سوء التفاهم» و«كاليجولا» في صورة سلبية هدامة، لكنها في حالة «الحصار» و«العادلون» تبدو في صورة إيجابية بناءة^(٩).

*

إن الرؤية الإخراجية لمرض (كاليجولا) الذي قدمته الفرقة الأكاديمية للمسرح بأكاديمية الفنون، من إخراج سعد أردش، جاءت تطرح مجموعة من التساؤلات أهمها:

كاليجولا هل هو إمبراطور؟ هل هو مصلح اجتماعي؟ هل هو إنسان عديم يأس من إمكان الإصلاح؟ ولهذا فقد اختار الحل التدميري الكامل لكل شيء... حتى هو نفسه...؟

وجاءت الإجابة في «الطاعون» ومشاكل الديكتاتورية في حياة الشعوب.

إن كاليجولا رؤية للماضي بعين الحاضر، تكشف ما تنطوي عليه من تناقض وموت، وتؤكد أن نظام القطيع هو الذي يخلق الديكتاتورية ويجعلها تمش.

وجاءت الرؤية الإخراجية في أسلوب اصطلاحي، بهدف إيجاد معادلة إيقاعية بين العناصر المكونة للعرض المسرحي؛ بداية من دراسة النص وتحليل الكلمة وكل مدلولاتها، وعلاقاتها اللغوية والإيقاعية بمجموعة الكلمات، لبحث منها الصورة الصوتية والحركية واللونية

طريق الانتحار الفلسفي، أو الانتحار الذهني بالقضاء على العقل.

إن العبث ما هو إلا علاقة انعدام التوافق بين الفرد والعالم، كما يصور العبث باعتباره مزجا بين العاطفة والجمود. وينشأ العبث من الإحساس بالانزلال في عالم مغترب، والإحساس بالقلق الغامض والإحساس بالاغتراب بالنسبة إلى أنفسنا؛ الأمر الذي يمد انعكاسا لصورتنا في المرأة.

والإحساس بالغربة والاغتراب، هو الطاعون المشترك بينه وبين الآخرين.

إن ألبير كامى وجد أن حياة الإنسان تصطدم بتناقضات وعذابات الحياة، وأنه قد حكم عليه ظلما بأن يعيش وينشر الوحشة والانسجام وسط التناقض والاضطراب في عالم غير عاقل.

إنه انعدام التوافق بين حاجة الذهن إلى الترابط المنطقي وانعدام المنطق في تركيب العالم؛ الأمر الذي يكابده الذهن ويعانيه.

إن «العبث والتمرد والثورة» هي حياة ألبير كامى وفكره وإبداعه، وتعد مسرحياته صياغات درامية لفلسفته القلقة، والصراع والقضايا التي تثيرها هذه المسرحيات يؤديان تلقائيا إلى مأساة النفس، المأساة الميتافيزيقية التي يعالج فيها القضايا التي تثقل ضمير الإنسان في القرن العشرين. وهي تمكس تطوراً فكرياً متصلاً بالتجربة والحياة. ويمكن أن نقسم نتاجه المسرحي إلى مرحلتين:

١- مرحلة اللامعقول، فمسرحيتنا (كاليجولا) و«سوء التفاهم» تعبران عن ميتافيزيقا اللامعقول.

٢- مرحلة التمرد، فمسرحيتنا (العادلون) و«حالة الحصار» تعبران عن ميتافيزيقا التمرد.

وتحدث سامية أسعد عن هاتين المرحلتين فتقول:

«إن تجربة اللامعقول ضرورية للإنسان بالقدر الذي تمكنه من تحرره وعيه وذلك بمحوها

تواصل فكرى حى مع الجمهور من خلال الكلمة والمدلول وقد حدد العقل هذا المدلول. بحسب التفسير الإنسانى الذى يأخذ به الممثل.

والعقل بهذا المعنى يصبح الوجه الآخر للوجود الإنسانى، بحيث يصبح أداء الممثل «فكرها» ويصبح الممثل مفكراً يواجه المتفرج «المفكر»، لا «المتفرج المتلقى».

وإذا كان الرمزيون من أمثال ماير هولده وأتباعه قد أسندوا للعقل عند الممثل الوظيفة الأساسية والإبداع، وأسندوا إليه مهمة التوصل إلى صورة أدائية ترتفع فوق مستوى الواقع وتستبعد كل ما هو أرضى وقبيح، وتحمل ذلك الانفعال تلك الرعدة البدنية والحركة البيولوجية، فإن منهج الرائد الاشتراكى برتولد بريخت هو الذى كشف على نحو كامل عن الوظيفة الاجتماعية لعقل الممثل فى إبداعه. إن العقل عنده هو أداة التفسير الاجتماعى، وهو الذى يحقق المعادلة الصعبة فى تحقيق الوجود الثلاثى الذى يريده للممثل على خشبة المسرح، فهو يريد له أن يكون ذاته أولاً، والشخصية ثانياً، والناقد الاجتماعى ثالثاً^(١١).

- والفن المسرحى هو تعبير عن الإنسان الذى يشكل مركزاً ومحوراً للكون والمجتمع. ومصمم المناظر والملابس والإضاءة يساهم فى بناء المناخ التشكلى للعرض المسرحى بلفته البصرية التى تعبّر بها عن البناء النفسى والاجتماعى والاقتصادى، ويبدع رؤية تشكلى تتواءم والرؤية الإخراجية للنص المسرحى. لذلك، جاءت الرؤية التشكلى بالأسلوب الاصطلاحي الذى يتعامل مع الفراغ المسرحى، على أن خشبة المسرح ليست إلا خشبة مسرح وكل ما عليها تمثيل فى تمثيل.

التي تحيلها كائناً حياً يستمد حياته من حياة الممثل، ومن الوسائل المسرحية المبسطة، بهدف تحقيق المستوى العلمى والحرفى للممثل.

وعن فن الممثل يقول ألبير كامى:

«يجب أن يعانى الانفعالات التى يصورها بكل عنف وحسدة. إن فنه هو الإثارة إلى أقصى درجاتها، وأن يتوغل إلى أبعد الحدود فى حياة الغير»^(١٠).

إن كامى، حين يطلب أن يعانى الممثل الانفعالات التى يصورها، يقلل الدور الرمزي للممثل باعتباره بطلاً لفلسفة العبث. فالممثل هو الذى يمثل الإنسان اللامعقول، أى الإنسان الذى يكابد. إن الدور يخلقه ويؤديه، ويكتمل هذا الدور فى حدود معينها من الزمان والمكان.

وبعد المسرح ذاته رمزا للملاسات الحياة كما يكشف عنها العبث، وهى الملاسات التى يتحتم على الإنسان اللامعقول أن يوجد فيها. فجدران المسرح ترمز إلى «الجدران اللامعقولة»، وخشبة المسرح ذاتها ترمز إلى عنبر اللامعقول وجوهره، كما يوحى الستار الذى يسدل فى آخر المسرحية بحتمية الموت.

وأهمية الجسد بالنسبة إلى الممثل تجعل منه رمزا للإنسان اللامعقول. إن تأكيد كامى أهمية الجسد هو ما جعله يرى فى التمثيل حلاً للتناقض بين وجدانية جسده وتعدد الأدوار التى يؤدها هذا الجسد طوال حياته. فالممثل يجمع فى عملية واحدة بين التفرد والتعدد، تفرد جسده والتعدد الذى يصبو إليه عقله.

عن فن الممثل من وجهة نظر المخرج يقول سعد أردش:

«إن (العقل) والطاقة العقلية المشعة هما الوسيلة لتجسيد المعانى، والألوان والأفكار، والتوجهات التفسيرية، وهما الوسيلة لعقد

للمخرج ينشر فوقها الممثلين بإيقاعات وتكوينات فنية، وفي العمق، عند منتصف الجزء العلوى من الفوندوى الخلفى، نرى القمر كشكل جنيى يتلون بألوان الإضاءة ودرجاتها.

ولقد حاول المصمم أن يؤكد الحالة المطروحة من خلال المناخ المحيط بكاليجولا، والتعبير عن عالمه الداخلى: الموت، الحب، المستحيل... إلخ، من خلال ذلك التوتر والتناقض بين عالم كاليجولا والمجتمع.

لذلك، جاء اللون الأسود بشكل الفراغ المسرحى، ويحيط بالمرض كله، بكواليسه وبراقعه وخلفيته التشكيلية.

وجميع وحدات المناظر تسبح فى ذلك الفراغ الذى يشكل رقعة بلا حدود تحتوى كل الأشياء، وتكسر هذا الفراغ خطوط الحبال الليف المتعالية بحلزونية بتكرار يعكس انحلال المكان.

وجاءت المناظر تمكس التشويه العقلى وال عاطفى الذى تعاني منه الشخصيات، وحاول المصمم أن يجد رموزاً صحيحة للتعبير عن واقع الحياة الداخلية للشخصيات، والتوتر الذى يسود المكان يصدر عن اجتماع الإحباط الأخلاقى مع التحليل العقلى، والإحساس بالعبث هو الإحساس بالغرابة والاختراب، هو الطاعون المشترك بينه وبين الآخرين.

وتحدث جون كروكشانك عن العبث عند كامى فيقول:

«يقصد كامى من لفظة العبث، بوجه عام، انصرام التوافق أو الانسجام بين حاجة الذهن إلى الترابط المنطقى وبين انعدام المنطق فى تركيب العالم، الأمر الذى يكابده الذهن ويعانيه»^(١٢).

إن العبث عند كامى ينشأ من العلاقة بين الفرد والعالم، بين الحاجات المنطقية للإنسان وانعدام المنطق

وعملية مسرحية المسرح لها لغتها الخاصة النابعة من قدرات المسرح التقنية.

إن هذا الأسلوب يتعامل مع التجريدية بدرجات مختلفة، ويحوى فى داخله أساليب عدة، كالتشكيلية التى ترمى فى البعد والتجريد عن الواقع الموضوعى.

إن المناظر التجريدية هى المناظر «المؤسبة»، أى التى تميل إلى الاختزال الشديد بدلاً من الهكاشة أو التمثيل الحرفى، ومن ثم، فهى لا تحاول خلق صورة مسرحية واقعية، وإنما تسعى إلى خلق مناخ تشكيلى يعتمد على عناصر أربعة هى:

١- الخلفية التشكيلية (ستار خلفى وضعت عليه حبال من الليف).

٢- الجوانب أو الأجنحة وهى عبارة عن تشكيلات مجزأة بأسلوب الخلفية نفسه.

٣- كل الجزئيات المتحركة أو الثابتة التى تشغل سطح خشبة المسرح مثل: كرسي كاليجولا، المنضدة، والمقاعد فى بيت شيروا.... إلخ.

٤- مقدمة خشبة المسرح.

إن الصورة المرئية المسرحية كل متكامل، وأساسها فى هذا المرض القيم الخطية لجسم الممثل أو أجسام مجموعة الممثلين، كأشكال متحركة فى الفراغ المسرحى تتقابل وتفترق، وتتبادل وتتواجه، فتملأ الفراغ المسرحى حياة.

لقد التزم المصمم بالتشكيلية عند تجسيد نص (كاليجولا)، بهدف تقديم منطقة للتمثيل فوق خشبة المسرح، دون تحديد مكان للأحداث، إنها مجرد منطقة مسطحة وعارية ومحاطة بستائر ذات لون أسود عليها ستائر أخرى من الغل الرمادى الشفاف مركب عليها تشكيلات لحبال الليف بلونها الرأى الباهت، وتهدف إلى إخفاء عمق الخشبة وجوانبها، وإلى تحديد البقعة التى يتحرك فيها الممثلون، بهدف تهيئة مساحة فارغة

الديمومة. لقد تمت تلبية الحاجة إلى إعادة النظر فى الصيغة التى يتم بها تشكيل الفراغ المسرحى نتيجة لظهور نظريات جديدة فى التصميم المسرحى خاصة، والفن التشكيلى عامة، بفروعه المختلفة التى كان لها الأثر الأكبر فى تطور تشكيل الفراغ المسرحى الذى يعد أحد الأركان الأساسية فى العملية التصميمية المسرحية بجوانبها الشكلية والوظيفية.

وكان على المصمم اكتشاف الصفات الأساسية لكل من:

الشكل، والبناء، والخامات.. بهدف تنمية الابتكار، وكشف علاقات جديدة، والاستمتاع بالقيم المرئية والتعمق فى تركيب الصورة المرئية وبنائها، واستخدام بعض الخامات الحديثة وطرق توظيفها، محاولا إعادة اكتشاف علاقات تشكيلية داخل الفراغ المسرحى ودفع المشاهد إلى الوعى والتيقظ، فنحن نعيش عصرا مضطربا ينعكس فيه الماضى الذى هو مرآة للحاضر المعاصر.

لقد كان السؤال الملح على ذهن المصمم هو:

هل تقدم (كاليجولا) من خلال الإطار التشكيلى الموحى بالعظمة الرومانية بأسلوب تاريخى كلاسيكى يتحرى المطابقة التاريخية للناظر والملاهى؟ أم تقدم بأسلوب تجرئى رمزى لا يحدد زمانا معينا؟

وهذا السؤال الأخير يعطى حرية للإبداع بعيدا عن القيود الفنية التقليدية للطراز الرومانى، خاصة أن النص الدرامى والرؤية الإخراجية يسمحان بذلك.

واختار المصمم فى خطته التشكيلية الأسلوب التجريدى الرمزى، اعتمادا على منطق المسرح مسرحا، وجاء التصميم ليعكس ما يمليه الفكر فى النص المسرحى. وكان الهدف الأساسى للتصميم فى هذا العرض هو البحث عن الجوهر الديناميكى للتشكيل فى الفراغ المسرحى، وليس البحث فى الشكل الظاهرى للطراز الرومانى.

فى الوجود. إن هذا المناخ أو الجو هو الذى يسيطر على حدث المسرحية، ويهى المشاهد لمواجهة واقعة مفاجئة مأساوية، عن طريق الحوار المتوتر العصبى، وتصوير الطبيعة ذات الليل الدامس شديد البرودة، مثل لحظة دخول كاليجولا بعد موت دروزيلا.

إن التوتر الدرامى هو اللحظة التى تبلغ فيها الحدة الانفعالية ذروتها. والممثل جزء من التشكيل الكلى للعرض، والجو النفسى هو توليفة يتداخل فيها الممثل واللون والحركة والإيقاع الموسيقى مستهدفا كسر حواجز الإيهام بين خشبة المسرح والمشاهدين.

وإعطاء العرض شكل النحت البارز والغائر، من خلال تشكيلات الحبال المصنوعة من الليف على التل كسطح شفاف، بهدف إلى إعطاء الفراغ المسرحى قيمته المبردة واحتوائه فكرة النص عن طريق الصياغة الفنية بالوسائل المسرحية البحتة. تلك الصياغة تنشط خيال المتفرجين وتحدث عملية جدلية بين المبدع والخامة التى يشكل بها الفراغ من خلال مفهومها وإمكاناتها، هذا إلى جانب الجدلية مع المجتمع والتاريخ والمضمونات المطروحة.

إن هذه الرؤية التشكيلية، ومن وجهة نظر المصمم، تحرر المسرح من أسر المناظر التاريخية، فالدلالات التى تتولد من تزاوج الإضاءة الملونة والكتل والأسطح تودى إلى خلق المناخ الدرامى المناسب لتسراجيها الإنسان المعاصر.

وبالاعتماد على توظيف خامة القماش للتشكيل فى الفراغ من خلال حركة الممثل مع الضوء الساقط عليها فى عملية عضوية، تم إيجاد الحالة المسرحية وإعطاء مجالات متعددة للرؤية من زوايا مختلفة، مما جعل المشهد أشبه بعمل نحتى، ومما حطم الجمود بإعادة توزيع الظلال ومساحات الضوء بشكل متجدد خلال العرض مع كل حركة وتصاعد وتغير فى الأمكنة؛ حيث تولد فى الفراغ كتل وأسطح تغير فى الرؤيا وتؤكد قيمة

٦ - ما الألوان التي يمكن استخدامها في الملابس من حيث هي شكل متحرك في الفراغ المسرحي؟

٧ - الفراغ المسرحي بمستوياته الأفقى والرأسى، ودور الإضاءة في تحويله إلى عالم حسي موحد، ومدى ما يتوقع أن تحدثه في تغير الأمكنة؟

وللإجابة عن هذه الأسئلة كان لابد من البحث عن دلالات بصرية تتحرك في الفراغ المسرحي الذي هو عنصر وسيط بين النص والعرض، فهذا الفراغ يتم فيه تجسيد العرض. من هنا، لم يهتم المصمم بالمنظر المسرحي بوصفه زخرفة داخلية، بل من أجل تأكيد المكان الذي يكشف عن الشخصيات ويساعد على توضيح الجدل وتأكيد، وذلك باختيار دقيق لعناصر التصميم، من شأنه أن يحرك مخيلة المشاهدين، وأن يخلق مناطق للتمثيل ويقدم دوافع الحركة للممثلين.

وقد استخدم المصمم أسلوبها تجرئها لا يهتم فيه بالتطابق بين الشكل الظاهري ومعطيات التاريخ، وذلك من أجل طرح معان كلية والنفاذ إلى ما وراء الشكل الخارجى. والمسرح فن يميل إلى التجريد والرمز والإيهام، فمن الممكن أن يشير كرسي مثلاً إلى العرش كما حدث في هذا العرض (كرسي كاليجولا).

أما المناظر، فلا بد أن تكون بسيطة، غاية في البساطة، ولا يحتاج الأمر إلا إلى صورة خلفية للدلالة على مكان المشهد مثل قصر كاليجولا أو بيت شيرها.. إلخ، وهذه البساطة في المناظر من مستلزمات سرعة تغير المشهد من مكان لمكان على المسرح.

وأبهر كامى من الكتاب الذين يعتبرون أن مجالهم الحقيقى فى البحث والدراسة هو نفس الإنسان لأمثاله المادية، وكل مظهر ماذى له دلالة نفسية.

وهن الفن المسرحى يقول أبهر كامى:

«المسرح دير بالنسبة إلى.. يحبو صخب العالم أسفل جدران، وداخل سور المقدس، لا تكل جماعة من الرهبان العالمين الذين

فالحقيقة تكمن فى أعماق الأشياء، ومن ثم يتم التعبير عنها من خلال الرمز والإيهام والتلميح، لأنها مثيرة للمعاني فى الأذهان.

إن تحرير الممثل من أسر المناظر التاريخية له أثر بالغ الأهمية على الجمهور الذى يشترك بخياله بصورة أكثر فعالية، بحيث تصبح الأفكار واللغة فى أهمية الحدث المسرحى.

وللتصميم إيقاع بصرى يتوافق مع الإيقاع السمعى للحوار والمؤثرات والموسيقى، وهذا التوافق يضى على العرض المسرحى جوا خاصا يساعد المتفرجين على متابعة العرض المسرحى. لذلك، أخذ المصمم فى البحث عن نوعية المناخ الذى يجعل الطاغية يعيش، خاصة أن العث جزء من حياتنا.

إن الطاعون بالنسبة إلى كامى لا معنى الوباء فى حد ذاته بل المصاعب الكبرى التى قد تشمل الديكتاتورية والاستعمار وقهر الإنسان للإنسان، وهو يرى أنه مهما كان المصاب جللا فلا بد له من نهاية. وقد جاءت الحركة التعبيرية فى البالية لتعطى نوعا من التكثيف لفكرة الطاعون، وما يشبه المرأة لكاليجولا.

ولتشكيل الفراغ المسرحى، كان لابد من طرح مجموعة من الأسئلة من أجل الوصول إلى خطة تشكيلية محكمة للفراغ المسرحى، خاضعة لمعطيات النص الدرامى، وللرقية الإخراجية. وهذه الأسئلة هى:

١ - أى القيم الدرامية يجب تأكيدها؟

٢ - كيف يمكن الحصول على التنوع فى مناطق التمثيل من خلال الإكسسوارات لحدودية الظروف فى ظل محدودية الإنتاجية؟

٣ - كيف يمكن معالجة كرسي كاليجولا تشكيليا؟

٤ - العملية الجدلية، بين المبدع والخامة التى يعمل بها من خلال مفهومها وإمكاناتها؟

٥ - كيف يمكن توفر عنصر الابتكار فى التنفيذ الذى من شأنه أن يخدم التصميم؟

هى عملية إبداعية تؤدي إلى صور بصرية وتعتمد على التعاون الوثيق بين العين والعقل.

ويعتمد الإدراك البصرى على عدد من العوامل بعضها أساسه سيكولوجى، وبعضها الآخر أساسه ثقافى أو حضارى أو تقليدى.

لقد جاءت المناظر فارغة فى انتظار الحضور الحى للممثل من حيث هو شكل متحرك بملابسه، مع حساب الفراغ الذى سيتحرك فى إطاره الممثلون خلال عناصر يستدعى الحدث وجودها، مثل كرسى كاليجولا الذى جاء تصميمه ترديدا للدائرة، وبشكل كتلة تضيف وزنا إلى الممثل الذى يقف إلى جواره، أو يحركه وهذا أيضا بهدف تأكيد شخصية كاليجولا داخل الفراغ المسرحى، ولأن تصميم المناظر لهذا العرض كان يتطلب إبداعا دقيقا لمكان يكشف عن الشخصيات ويساعد على توضيح الحدث وتأكيدده، فقد عمد المصمم إلى اختيار الخطوط المنحنية التى تتضمن حركة تقترب من الحياة. ويتكرر المنحنى نفسه مرات عدة فإننا نشعر بالتعب والإجهاد. إن الخط المتعرج يتصف دائما بإثارته للذة جمالية، والخط المنحنى هو خط مستقيم أصلا ينحن لإعطاء قدرة تعبيرية تسمح بالليونة فى اعوجاج الخط. لقد حاول المصمم، عن طريق الخط والملمس، أن يخلق التوتر فى عمق الفراغ المسرحى بهذه الخطوط، بهدف إيقاظ الجهاز العصبى للمتفرج بشكل متمم وإحداث إرباك للإدراك الاعتيادى للصور المرئية المسرحية؛ حيث تبدو الأشياء أو الأشخاص فى الفراغ المسرحى على أبعاد متناظرة فى حين أنها فى الواقع تكون على أبعاد مختلفة. إن الترددات الخاصة بالخطوط فى الخلفية تحدث ذهبات بصرية مستمرة وتوترات أنتجت لغة تشكيلية فى الفراغ المسرحى تعبر عن عالم يقع خلف عالم الرعى، والإنسان يتعامل مع الحياة من خلال شبكة من الرموز تزداد تعقيدا مع مراحل تطوره الحضارى، مثل استخدامنا اللون الأحمر مثلا للدلالة

وهبوا أنفسهم لغاية والفتوا إلى عائل واحد، من أعداد القداس الذى سيحتفل به لأول مرة

«لا قيمة للمسرحية إلا بإدخال المصدر الإنسانى كله فى الاعتبار، بكل ما فيه من بساطة وعظمة. وذلك على غرار مسرحنا الكلاسيكى والمأسى اليونانية»

«إن من يريد إخراج مسرحية إخراجا حسنا، عليه أن يعرف وزن الدهكوز بذراعيه. إنه لقانون فنى هام. ومن جهتى أنا أقول إننى أحب هذه المهنة التى تضطرنى إلى أن آخذ بعين الاعتبار الدراسة النفسية للشخصيات، وفى الوقت نفسه موضع مصباح ماء، أو أصيص زهرة، أو نوع قماش، أو وزن صندوق ينبغي أن يرفع إلى أعلى المسرح»^(١٣).

وفى هذا العرض، كان الهدف من التصميم هو إعطاء مجالات للرؤية متعددة من زوايا مختلفة؛ ككرسى كاليجولا، من حيث هو عمل نحى، وتخطيط الجمود. وإعادة توزيع الظلال ومساحات الضوء بشكل متجدد وفى كل حركة جديدة، تضاعف الأمكنة وتغيرها، وتولد فى الفراغ كتلا وأسطح تغير فى الرؤيا وتؤكد قيمة الديمومة. والإكسسوارات والأثاث يحددان مكان الحادثة الدرامية بشكل مكثف وعام، أما الإكسسوارات الخاصة بالممثلين فهى مكتملة للأداء الحركى فى التعبير ومكملة للشكل العام للصور المرئية.

إن هدف المصمم كان إحداث التأثير والتخيل وليس الوصف والنقل. والفراغ المسرحى فراغ مجرد وروح البحث والكشف هى الهدف الأسمى.

إن الخيال أساس التفكير الإبداعى، الذى يؤدي إلى الإبداع، ويرتبط هذا الخيال ارتباطا وثيقا بتمثيل الرموز الداخلية وإخراجها على شكل صور مرئية، فالرؤية الفنية

ويتوقف تحديد الأحاسيس الناتجة عنها على مدى شدة ورخاوة الانحناءات ومعدل تكرارها.

والدائرة هي سلسلة من المنحنيات المتصلة وهي رمز للابداء والانهاء، وهي كل قائم بذاته. وقد كانت الدائرة من الرموز المهمة للجنس البشري كله، ذلك لأن الدائرة أو الكرة تعبر عن الوحدة الكلية بين الطبيعة البشرية والبيئة. وفي الأديان البدائية تستخدم الدائرة رمزاً للكمال النهائي. والدائرة تعرف هندسياً بأنها المستوى المحاط بخط منحني مقفل على بعد ثابت من نقطة هي مركز الدائرة.

والعين، حين تدرك شكل الدائرة. تقوم بعدد من التوترات العضلية التي تقسم بالانزوان أو التعادل، ثم لا تلبث أن تترد عن المركز الذي يعتبر بمثابة مركز ثقل، مما يولد إحساساً بالتكافؤ المطلق، وهذا الإحساس هو الذي يشعروا بالنقاء الجمالي للدائرة من حيث هي شكل هندسي.

إن الدائرة لها شكل حركي ديناميكي. ومحيط الدائرة يحددها ويفصل بينها وبين الفراغ الذي حولها، فهذا الخط الخارجي ليست له أية صفة استقرارية بل هو دائماً يولد شعوراً بالحركة، فالعين تجرى على إطارها الخارجي دون توقف ودون تمييز بين البداية والنهاية. الدائرة شكل أساسي له خواصه المتكاملة ومظهرها الجمالي وشكلها يتأثران بالمحيط الذي حولها.

ومحيط الدائرة يفصل مساحتها عن الفراغ الذي حولها، وذلك لأن هذا الخط الخارجي لا يملك أية قيمة استقرارية بل هو دائماً يعطى شعوراً بالحركة.

إن الشكل الدائري ومشتقاته أصل كل الكائنات العضوية الحية في الوجود. فالحبوب والثمار والأزهار والقواقع ترجع إلى الدائرة ومشتقاتها التي تربطنا أكثر من ذلك بالخلية والجنين والجنس، وتستريح إلى الدائرة أنفسنا أكثر من غيرها من الأشكال، فأعيننا تجرى على إطارها الخارجي دون توقف ودون تمييز لبداية أو نهاية.

على الخطر، ذلك أن اللون الأحمر هو لون الدم الذي ينذر بالموت، ونحن نجرد اللون الأحمر من الدم ونتعارف على أنه رمز للخطر. إلا أن مثل هذه الرموز المجردة تؤكد انفصال العلاقة بين الرمز ومدلوله، حيث يمكن أن نستبدل به رمزاً آخر للدلالة على المعنى نفسه، مثال رسم جمجمة للدلالة على الخطر.

أما الرمز الفني بمفهومه الجمالي، فله دلالة التي لا تفرض عليه من خارجه، إنما نستمدّها من تأملنا له وانفعالنا به، لأن العلاقة بين الرمز ودلالته هي علاقة عضوية، ولذلك لا يمكن أن نستبدل به رمزاً آخر دون أن تتغير دلالاته. كما يتميز الرمز الفني بعمق الدلالة وتعدد مستوياتها، مما يكسبه الخصوبة والثراء الفكري والوجداني. أما تكرار تداول الرمز للدلالة على المعنى نفسه، فمن شأنه أن يحوله إلى نوع من العلاقات المتفق عليها.

إن مفهوم الرمز مفهوم أساسي لفهمنا المناخ النفسي التشكيلي، يمكننا من مناقشة مسائل تجريدية. وفي الصورة المرئية المسرحية، يتم التعبير عن المشاعر والعواطف الإنسانية خلال الرمز، حيث تستخدم الألوان والخطوط والأشكال لنقل المعاني التي لا يمكن إيصالها خلال اللغة الاعتيادية.

ويعرف «قاموس أوكسفورد» الرمز بأنه:

«شيء جرى الاتفاق العام على عده تجسيدا أو تمثيلا أو استدعاء لشيء آخر لامتلاكه مواصفات متجانسة، أو بسبب التشابه في الواقع أو الفكرة».

لقد لعبت الرموز دائماً دوراً مهماً في الفنون البصرية، فالخطوط المنحنية والدوائر والحلزونات كلها «دلائل بصرية» داخل الصورة المرئية المسرحية. والخطوط المنحنية بشدة التي تكثُر فيها الاستدارات تعبر عن الضعف والانحلال وتوحى بالاضطراب والارتباك. والمنحنيات المتكررة تثير أحاسيس بحركات ديناميكية،

والحلزونيةيات هى أيضا من مشتقات المنحنيات والدوائر، وهى قد ترتبط، بمشاعر الصائد؛ حيث يدور حول فريسته ليضيق عليها الخناق حتى يقتلها، أو مناورات الذكر حيث يدور حول أنثاه حتى يستحوذ عليها.

إن الاستجابة للرموز المجردة تختلف من شخص إلى آخر نتيجة للثقافة بشكل عام والتشكيلية منها بشكل خاص، وهى راجعة لنوع خبرات المتفرج.

فالرمز «كرسى» قد ينظر إليه نظرة اصطلاحية، على أنه وظيفة مرتبطة بوظيفته حين يستخدم للجلوس. والمصمم يرى من ناحية أخرى العلاقات الجمالية فى تشكيله وتركيبه، فالمصمم يبحث عن العلاقات التشكيلية وينظر إليه بالمنطق الشكلى والوظيفى معا. والمتفرج يضيف على الرمز الموجود أمامه داخل الصورة المرئية المسرحية معانى تناسب وخبراته الماضية. وتختلف الرؤية من متفرج إلى آخر باختلاف الثقافة والاستعداد، ومدى الخبرة الجمالية، وترتب على هذا الاختلاف تغير فى المعنى الذى يدركه كل شخص.

كيف نقدم عرش (كاليجولا) على خشبة المسرح؟

لسنا بحاجة إلى أن نرى قاعة من قاعات القصر، ولكننا يجب أن نقدمها من خلال مفهوم المناخ الذى يحيط الممثل. وهذا المناخ لن يجمده المخرج إلا فى العلاقة بين العناصر الحية والعناصر الثابتة فى المسرح. وقد جاء التصميم ليقدم تصورا لكاليجولا داخل مناخ العرش، ويقوم هذا التصور على التخلص من كل ما هو محاولة لتصوير الواقع الخارجى السطحي، سعيا إلى تصوير المناخ الداخلى للمضمون داخل المكان، وذلك من خلال تصور فلسفى ينبع من عنصرين تشكيليين: الإضاءة والظلال، والجسم الحي الذى يكون خطوطا رأسية فى الفراغ المسرحى، وتجسد هذا التصور فى المناخ من خلال درجات اللون الواحد، دون اللجوء إلى أى

وحدات زخرفية لتأكيد المناخ النفسى والحسى للدراما من خلال أنصاف ظلال تخلق منها الإضاءة رموزا. لقد اهتمت الحركة التجريدية الرمزية بالطلق فى الفن سعيا وراء القيم الجمالية الخفية فى عالم التشكيل.

لقد جاء التصميم لكرسى العرش، لكاليجولا، بحمل إحساسا قويا بالشكل العضوى الذى يعطى نوعا من الحيوية بالخط المنحنى نصف الدائرى من أعلى، والذى يوحي بدوام واستمرار الحركة. (ش ١) (أ).

والفراغ الدائرى فى ظهر الكرسى أعطى حركة داخلية لتحقيق الغرض الوظيفى منها. فهى المستحيل الذى ينهى حياة كاليجولا. ويشير ملمس الكرسى إلى خواص سطح المادة ناعما ولاعما، والملمس هو الذى يميز مساحة عن غيرها أو سطحا عن غيره، فيجعله واضحا ومؤكدا ويؤدى إلى إثراء الكتلة، هذا إلى جانب مهم جدا وهو تبيان ملمس الكرسى مع الخلفية الخشنة أو المناخ الخشن الذى يتحرك بداخله الكرسى.

إن العلاقة الوظيفية بمقياس جسم الإنسان هى العامل الأساسى فى التصميم العضوى للكرسى، هذا إلى جانب تأثير الخامات (الألومنيوم) والإنشاء، ومن وراء كل ذلك يظهر الهدف من الكرسى، بوصفه دلالة بصرية للتعبير عن السلطة والديكتاتورية، فهو بسطحه اللامع البراق يعبر عن الرسمية والحضور الدائم.

إن كرسى كاليجولا يعتبر هدفا لجذب النظر، فهو يمثل الكيان الموجب داخل الفراغ المسرحى؛ فالعجالة البصرية يحمل شكلين أحدهما موجب هو الكرسى والآخر سالب هو الفراغ.

إن تحريك كرسى كاليجولا فوق أرضية خشبة المسرح أعطى الجو العام ديناميكية محققا ما فى النص من حركة وقوة وخلق ليقاعات وتكوينات فنية متعددة. وقد كان الهدف الرئيسى للمصمم هو التركيز وتأكيده الانتباه على كرسى كاليجولا كمرآة، وعلاقته بكاليجولا

للمناظر المسرحية التاريخية والاهتمام بالقيم التشكيلية في الفراغ المسرحي، لذلك اعتمد المصمم على مزيج من الفراغ والنسب الجمالية بالحركة المستمرة لكبرى كالهجولا تحت الإضاءة الملونة، لشمسج مع الملابس وتسهم في خلق الإيقاع والجو العام للعرض المسرحي، وإحداث التوازن من حيث توزيع الحركات والشخصيات والألوان والظلال والإضاءة.

وقد اتسقت حركة الممثلين داخل الفراغ المسرحي (جماليات الجسم من خلال الخطوط)، إذ تناهجت خطوط جسم الممثل وحركاته وإيماءاته، تناغما كاملا، مع خطوط المناظر التجريدية حتى يتم الاتحاد بينها في إيقاع مميز.

كما تنوعت ألوان المنظر وفقا لتغيير الجو النفسي للمشاهد المسرحي بالإضاءة. ومع حركة الإضاءة تغيير نقاط التركيز المطلوبة في أماكن متعددة، وتغيير تبعاً لذلك لإيقاعات الخطوط في انساق مع حركات الممثلين ذات الإيقاع بحثا عن أشكال جديدة للتعبير، مع خلق الظلال المختلفة بأجواء العرض بدلا من الإضاءة المسطحة. لقد كان هدف المصمم هو الوصول إلى الكليات العامة، دون الخوض في تفاصيل لا جدوى من ورائها. ولا توجد تجربة تشكيلية عديمة الصلة بالطبيعة، بل إن كل تجريد له صلة بالجزء الموضوعي من الحياة، وله أصل في الطبيعة.

إن التصميم التجريدي يمر بمراحل تطور ولا يقوم فيه المرئي من الأشياء إلا بالبدائية، وكلمة «مجرد» معناها استخلاص أو إبراز جوهر الشيء. وهذا الاتجاه يعتمد على الإيقاع في الخط واللون ليعبر عن الحساسية الجمالية بشكل مجرد مثلما تفعل الموسيقى.

لقد عمد المصمم إلى أن يبدأ بدراسة العلاقات الفنية في الخطوط والأشكال لجسم المرأة بوصفه طبيعة ظاهرة، ثم تطورت الدراسة من الجسم المرئي إلى خطوط وأشكال تقل صلتها بالظاهر من المرئي وتزداد صلتها بالمعنى

(على الفكرة الرئيسية في المسرحية)، وحذف كل التفاصيل الخارجية للمناظر، وتأكيد أن الشخصية الرئيسية تمش في عالم ضبابي، يجعل مظهر المناظر يبدو كما لو كان شفافاً ومتداخلاً بالخطوط التجريدية.

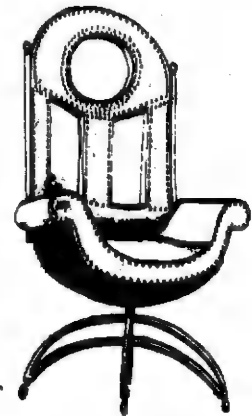
وكان من أهم العقبات التي طرحت نفسها؛

كيف يحرك كرسى كالهجولا داخل الفراغ المسرحي تحركات سريعة وسلسة في الوقت نفسه؟

إن المناظر المسرحية تمثلت في جدران وأهية متداعية كلها شقوق، تنذر بالسقوط حول كالهجولا.

أين نحن؟

لا شيء يذكرنا بمصر ما، ويجب الابتعاد عن التفاصيل كافة التي تستحوذ على الانتباه، والتركيز على الكلمة الفلسفية. لقد جاء الأسلوب تجريديا، وهذا أثار نوعا من الجدل بين الجماهير الخاصة والعامة، لارتكازه على التجريد أساسا لحل مشكلات الفراغ المسرحي. لقد استوحى المنظر المسرحي من الخطوط التجريدية بهدف البعد عن الزمان، أي زمان، بتفاصيله ودقته المكانية. كما ارتبط هذا الأسلوب بمحاولة تحطيم الصيغ المألوفة



شكل رقم (١١)

المستور وراء المرئى، إلى خطوط وأشكال لها كيانها الفنى فى ذاتها بصرف النظر عن المرئى، إلى خطوط وأشكال ذات علاقات فنية عميقة بالمرئى. إن الصيغة التى كان يهدف إليها المصمم صيغة ملخصة مجردة لجسم المرأة. (ش ١) (ب).

ويعرف الخط «برنارد مايرز» فى كتابه عن الفنون التشكيلية وكيف تذوقها فيقول:

«قد يكون محيط (كذا) لمساحة معينة أو شكلا أو أداة للتحديد، ويقوم أيضا بتحديد اتجاه الحركة وامتداد الفراغ، وأحيانا يكون الخط وصفيًا، كما يساعد على إيجاد الإحساس بالصدق تجاه الطبيعة (مثلا الخطوط المحفورة العميقة المتقاطعة التى تعطينا الظلال) أو قد تكون خطوطا رمزية مثل وظيفتها عندما يكون التعميم وسيلتها لتنقل إلينا حقيقة شاملة بدلا من الحقيقة المعنية. وطبيعة الخط هو نقل الحركة مباشرة كما نتمتعها، فقد يكون اتجاه الخط مستقيما أو منحنيًا، منفصلا أو ممتدا» (١٤).

ويستطيع الخط أن يجعل العين منحرفة إلى أعلى لتعطي الشعور بالعظمة، وقد يدفع العين إلى أسفل



شكل رقم (١ ب)

ليعطي الشعور بالانقباض والحزن. والخطوط المنحنية دائما خطوط حركة، منحنيات عاطفية مندفعة سريعة تمثل الطبيعة القاسية كأنها تعطي الإحساس بالعنف والشر، كأنها ضربات سياط. وقد استخدم الرومان الخط المنحنى فى الكثير من الأواني والتمائيل، والخط المنحنى فى الطبيعة نراه فى خطوط كشبان الرمال ويحمل معنى الأنوثة.

فإذا درسنا آنية رومانية من الأواني ذات الرقبة الضيقة والأهدى الصغيرة، التى كانت تستعمل فى حفظ الخمور وأنواع الزيوت، نجد المهارة الرومانية الخطية، ونرى الخط الخارجى ينحنى برقة على شكل الآنية ليجاب هذا الخط الخارجى مع الانتفاخ الرقيقة لجسم الآنية (ش ٢) (أ، ب).

إن للخط دلالات كثيرة؛ فهو بوصفه حداً يفصل بين المتناقضات الموت والميلاد، الليل والنهار، وبوصفه رمزاً يفصل بين الإرادة واللاإرادة، بين المعلوم والمجهول، بين الوجود والعدم، بين النهائية واللانهائية.

لقد بنيت فلسفة التصميم على الصراع بين السالب والموجب وبين القاتم والفاخ، إنه فراغ سلبي، وهناك أشكال إيجابية تتحدها بوجودها، هذا إلى جانب التعبير المطلق عن الحركة والسكون من خلال الوحدة الساكنة والوحدة الحركية. وهناك نوعان من الوحدة، وحدة ساكنة تظهر فى التكوينات الخطية فى الخلفية التشكيلية، وهى سلبية وغير فعالة وتعتمد على الخطوط المتكررة، بينما تكون الوحدة الحركية (كرسى كاليجولا) حاسمة وحية وفاعلة ومتدفقة.

والصراع فى الفنون الفراغية هو ذلك التوتر البصرى الذى ينتج من الفراغات أو المسافات الفاصلة بينها، أو عن اختلاف ألوان العناصر، أو ينتج عن التباين وملمس السطح (كرسى كاليجولا الناعم اللامع والخلفية الخشنة الباهتة)؛ فهو — باختصار — ذلك الصراع الذى ينتج عن التنوع فى خصائص الوحدات البصرية.

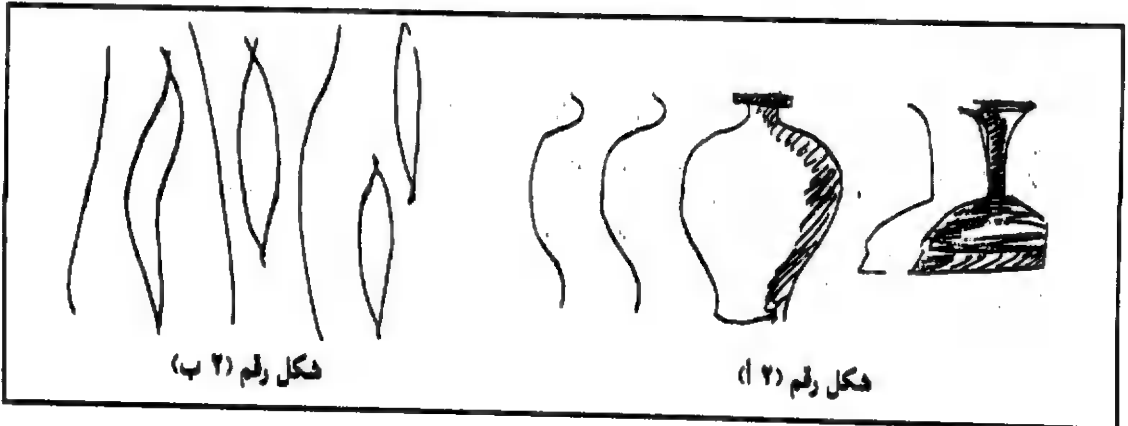
إن الخطوط الحلزونية على الخلفية والكواليس والبراقع تعطي تأثيراً ظلياً، حيث يلقى الشكل ظلاً ثابتاً قوياً يعطينا الإحساس بالفضاء والفضوض الناتج عن الظلال وعن طبيعة الجو الموجود في الفراغ المسرحي. وتعتبر هذه الخطوط والخلفية عن الطابع الرمزي لخشونة السطح التي تتميز به هذه الخطوط الجافة.

لقد كان هدف المصمم لإيجاد الإحساس بالمسافة وبالحركة والملبس والشكل والتعبير عن القيم الذهنية والرمزية.. إلخ، من خلال الظل والضوء، وأيضاً خلق الاستدارة والشكل وأثر الوضع الأمامي للألوان الساخنة والوضع الخلفي للألوان الباردة، وخلق الشكل من خلال الانتقال التدريجي من الضوء إلى الظل مع إعطاء الإحساس العنيف والاضطراب بحرركة الخطوط وملمسها.

فالتكرار والتغيير المتوالي يؤثر على إحساس الإنسان، ويحدث هذا التكرار في حالة المد والجزر، والخلايا دائمة الحركة سعياً وراء التجدد والنمو، ونحن نحس بحرركة إيقاعية تحدثها الخطوط المنحنية وإذا أضيف التنوع إلى الحركة، حدث التكرار البصري الذي يزيد في فاعليتها وديناميكتها. وعندما يبدأ الخط في الاستدارة تبدو حركة الإيقاع أكثر نشاطاً، حتى لتبدو الفراغات متغيرة كلما ظهرت الأعماق بين الخطوط. إن مبدأ الاستمرار والتعاقب يساعد على إيجاد حركة تكسب التصميم حياة، والقيمة التشكيلية لتلك الخطوط هي إحداثها نوعاً

والتباين هو إحدى الوسائل التي تعمل على سيادة جزء على ما حوله (القمر). والسيادة عن طريق الملمس تتضح إذا وجدت مساحة ملساء صغيرة وبجوارها أخرى كخشنة الملمس، إذ سوف تسود الأولى، هذا إلى جانب أن الجسم المتحرك يسود في الفراغ الساكن، أي أن السيادة تتحقق هنا عن طريق الحركة والسكون. إن طابع التصميم وتمييزه ينبعان من فهم المصمم وإحساسه بالخط وقيمته، وبالقيم السطحية وباللون وقيمته، واختيار الخامات والوسائل الأدائية. إن اختيار قماش التل والتشكيل عليه بحبال الليف أكد أن الخامات مصدر لانتهائى للإلهام، فقد توحى ألوان الخامات وقيمتها وقيمها السطحية بابتكارات عدة، مع العلم بأن اختيار الخامة خاضع للوظيفة.

ودراسة الحركة في القماش المتدلى والقيم الخطية المنحنية تؤكد لينة الخامة ورخاوتها، ونرى خطوط الظلال أكثر كثافة من الخطوط المضيئة الأخرى، فالخطوط تتجمع بعضها مع بعض لتكون ساحات من الظل، تعطينا ذلك التأثير بتوزيع الظلال والأضواء في تكوين الشكل، حيث تتجسم فيها الحيوية نتيجة للتباين الموجود بين الظل والضوء. وثنيات القماش الأفقية المتهدلة إلى أسفل برخاوة تنسق وحركة الأجسام الرأسية، خطوط كرسي كاليجولا أو السطح الأملس وانحناءات الخطوط تتوافق وخطوط ثنيات القماش المناسبة.



وللخط قيم ومدلولات كثيرة ناتجة عن حركته؛ فهو يمثل اندفاعها أو انطلاقها مع مرونة الخطوط وحدوث الثباين مع ملمسها الخشن. إن الخط المنحني هو خط مستقيم أصلا ينحني لإعطاء قدرة بصرية. فالقوس والدائرة هما الخط المستقيم في حالة الالتفاف حول نفسه، في جملة تشكيلية قادرة على الإثارة الفكرية.

والإيقاع يعني تكرار الخطوط أو المساحات، مكونا وحدات قد تكون متماثلة أو مختلفة أو متقاربة أو متباعدة. وتقع بين كل وحدة وأخرى مسافات، وهكذا نرى للإيقاع عنصرين يتبادلان أحدهما موقع الآخر على دفعات تتكرر، وهذان العنصران هما:

الوحدات (الخطوط) وهي العنصر الإيجابي.

والمسافات وهي العنصر السلبي.

ودون هذين العنصرين لا يمكن أن نتخيل إيقاعا، سواء في فنون فراغية أو زمنية، فالعنصر الإيجابي في الإيقاع الموسيقى يتمثل في «الصوت» والعنصر السلبي يتمثل في فترة «الصمت» التي تعقبه، وفي الرقص تعتبر الحركة عنصرا إيجابيا والثبات عنصرا سلبيا.

إن اختيار الخامة للستائر والكواليس والبراقع بتشكيلاتها تحت الأنواء مما يخلق عالما موحيا بصاغ منها العرض المسرحي. وهذه الخامة يجب ألا يقتصر الجمال فيها على الشكل فقط، بل يجب أن يتجاوز الشكل إلى كيان المادة نفسها.

لقد تم اللجوء إلى خامة محلية توفر فيها عناصر تعبيرية وجمالية (الثلج) و(الحبال الليف)، وأناحت قدرة هذه الخامات على التعامل مع الإضاءة فرصة لتحقيق تشكيل فني يعطى دلالات بصرية في الفراغ المسرحي، بقصد صياغة عرض مسرحي قائم على حركة الخامات والأشكال تحت الإضاءة وبهدف إثراء الإمكانيات التشكيلية في الصورة المرئية المسرحية، وتوصيل الاضطراب والقلق إلى المتفرجين، وهذا القلق المطلوب ينبع توصيله، أساسا، من التيقن من أن الإنسان محاط بموالم من الأغاز والأسرار. لذلك، جاءت الأسطح خشنة



من الحركة مع غيرها من القيم التشكيلية إلى جانب جمال الخط في حد ذاته، فالخطوط من خلال حركة القماش المتدلى المتماوج وأنسياب القماش الطائر في الهواء يحدثان منحنيات وتموجات منطلقة من غير قيد. ومن هنا كان جمال الحركة للخط الذي ينحني على الأرضية الرمادية والسوداء المتزججين في الخلفية التشكيلية. وذلك كله أبرز باستمرار هذه الخطوط الصاعدة المتعاقبة المتماوجة، وجعلنا نحس بلذة مصدرها حركة الخطوط وهي تتناغم، إنه نوع من الاندفاع الحسي الباطني. وتكرار المنحنى نفسه مرات عدة يمكن أن نشعر بالتعب والإجهاد.

إن الدرجات القائمة والفاخرة ذات أهمية جمالية ونفسية، وتتغير هذه القيم من وقت إلى آخر بتأثير الإضاءة الساقطة عليها وتأثير ملمس السطح. فالملمس الناعم يتجنب الظلال (كرسى كاليجولا)، في حين يساعد الملمس الخشن على ظهور الظلال (الخلفية التشكيلية)، وكرسى كاليجولا، من حيث هو كتلة، يتخلله فراغ لتحقيق تأثير مرئي وإحساس بالتنفس لهذه الكتلة من خلال الفراغ.

ويعتمد لغة التعبير في اللون على عناصر التوافق والتباين والحدة والهدوء والبرودة والدفء، وهي العناصر التي تنشأ نتيجة تفاعل الألوان بعضها مع بعض في التكوين العام.

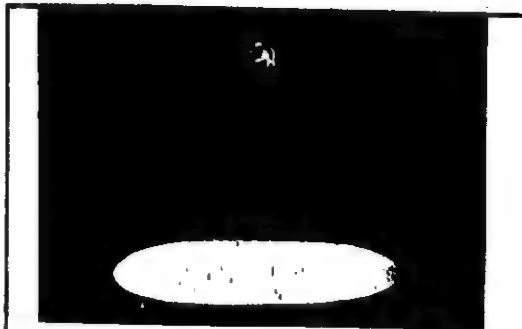
وقد التزم المصمم في تصميمه للملابس بمفهوم الشخصية المسرحية بما هي مجموعة من الدلالات البصرية، وبما هي شكل متحرك أمام المنظر المسرحي. والشخصية المسرحية مجموعة من الدلالات البصرية تری

بها تأثيرات الرطوبة والتشقق، وذلك باستخدام خامات قماش التل التي تعطي الإحساس بالضبابية، خاصة أنها مصبوبة باللون الرمادي، وقد وضعت عليها تشكيلات جبال الليف بخطوط حلزونية متكررة.

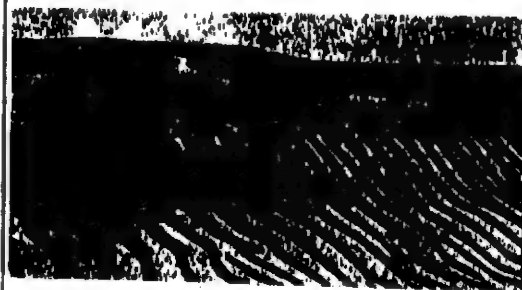
إن تبادل الشكل مع الأرضية في الخلفية يحدث خلطاً بين الخطوط وأرضياتها، فأحياناً تظهر الخطوط كأشكال وأحياناً أخرى تظهر كأرضيات، وفي هذه الحالة تقوم الأرضيات مقام الأشكال، ويتوقف هذا على عملية الإدراك، فالخطوط الليف الخشنة تشاهد على أرضية رمادية أو سوداء، ولكن يمكن أن يتحول هذا الشكل إلى أرضية، وتظهر الأرضية السوداء كشكل والخطوط كشقوق غائرة (ش ٣).

إن الذبذبة التي تحدث عادة بين الشكل والأرضية، تجعل الإدراك عملية مبهمه وتحدث تداخلاً بين الشكل والأرضية. والترديد أو الإيقاع بالخطوط المتكررة المنحنية الحلزونية يعطينا ترديداً وذبذبة مستمرة (ش ٤).

واستخدام الجبال الليف يسهم في عمل تشكيل بارز وغائر، فالجبال المتوازية والمشدودة تبدو كأموج متلاحقة. وينساب الخط وينحني في الفراغ كما ينساب الصوت عبر الصمت، والخطوط المنحنية التي تميل تقسم لنا المساحة الخلفية إلى مساحات ينحرف بعضها عن بعضها الآخر، وهي دائماً تعطينا الإحساس بالحركة، كأن المساحة الخلفية فراغ تتحرك فيه هذه الخطوط وتندفع. إن هذه الخطوط تقتحم الفراغ المسرحي وتشكل حائطاً هائلاً ذا بعد في العمق الفراغي، فنرى نسيجاً يعطينا الإحساس بسطح ممزق في الفراغ المسرحي أو بخطوط تتصارع مع الفراغ بخشونة ملمسها. إن المبالغة في خشونة هذه الخطوط تتم للإعلان عن الثورة المكبوتة والقيود؛ إنها إنعكاس للملمس الخشن للحياة والضيق بكل ملمس ناعم زائف. إن هذا التمزيق بالخطوط الحلزونية رد فعل طبيعي؛ نوع من الاحتجاج. إنها المناخ الخاص بكاليجولا وعلاقته بالهتيم الذي حوله؛ إنها حوائط وهمية وأهية، رمز لحياة الإنسان.



شكل رقم (٣)



شكل رقم (٤)

وعن الحركة بقول المخرج سعد أردش:

«الحركة يمكن أن تلعب دوراً رئيسياً في لحظات كثيرة، بمعزل عن الصوت، بحيث تتكامل وحدها بتصور هذه اللحظات».

«وتتجمع المدارس كلها على أن لحظات الصمت عند الممثل قد تكون أهم بكثير من لحظات الحوار. والحقيقة أن لحظات الصمت عند الممثل بوجه عام ليست صمتاً، بل إنها تتضمن كلمة غير منطوقة»^(١٥).

لذلك، جاءت الملابس دالة على من يرتديها. والممثلون بملابسهم أهم عناصر التشكيل في فراغ خشبة المسرح، وذلك بتحركاتهم المستمرة، فالحركة هي أقدر الدلالات للتعبير عن الأفكار بعد الكلمة.

والدلالات الحركية بعضها يصاحب الكلمة أو يحل محلها، وهناك حركات تعبر عن المشاعر والانفعال. وهذه الحركات تحدث في فراغ ذي ثلاثة أبعاد، وفي حيز زمني. وهذا وذلك لابد من مراعاته عند تصميم الملابس. وفي ملابس عرض (كالهيجولا) استلهم المصمم فكرة «الطوجة» الرومانية الواسعة وما تحتويه من خطوط ونيات عند التفافها على الجسم (ش ٥). والطوجة هي قطعة من القماش تعتمد على اللف حول الجسم، وهي ملابس ارتداها قادة الرومان، وهو عبارة عن عباءة خارجية من عناصر الملابس الرومانية، لتحقيق إمكان التشكيل في الفراغ المسرحي، وإعطاء تأثير بالعمق والفراغ بتدرج الألوان في مستويات المسرح، فرى الملابس بألوانها ذات مسحة رومانية مؤكدة في المقدمة، كشكل يتحرك، والألوان الباهتة للمناظر في المؤخرة كأرضية بهدف إيجاد حالة متبادلة مستمرة بين الشكل والأرضية.

ولاشك أن الشيء يتميز بضده. ووجود زى كالهيجولا الأسود إلى جوار أزياء الأشراف الفاتحة متنوعة الألوان، يدهو إلى التساؤل الذي يستهدف تفسيراً، وهكذا يتكرر الموقف بالنسبة إلى وجود الحركة والجسم والإغلام

على خشبة المسرح انطلاقاً من النص وأداء الممثل الذي لا يمكن فصله عن الشخصية. والفن المسرحي نكتسب فيه الدلالات بعداً خاصاً، ويستخدم أكثر من مجموعة من العلامات منها اللغوية والسمعية والبصرية... إلخ. والكلمة التي ينطق بها الممثل عن طريق نبرة الصوت تتغير معانيها مع حركات الجسم والوجه واليدين التي تؤكد أو تنفيها من خلال المظهر الخارجي، والصفات، والحالة النفسية، وماضى الشخصية، وعلاقاتها السابقة والحالية بباقي الشخصيات (عداء، منافسة، صداقة، حب... إلخ).

ومن أهم الدلالات البصرية المميزة والمكونة للشخصية داخل الفراغ المسرحي ملابس الممثل وحركته. فالملابس المسرحية تدل على من يرتديها (الجنس، الوضع الاجتماعي، الجنسية، الشخصية، تاريخية أو معاصرة، الوضع المادي، السن... إلخ)، فالملابس المسرحية طريقة اصطلاحية لتعريف الفرد كما تدل على المناخ والفترة التاريخية... إلخ.

وتأتي دلالات الحركة بعد الكلمة في حركة اليد، أو الساق، أو الرأس، أو الجسد كله، للتعبير عن الأفكار، وهي اصطلاحية أيضاً.

وهناك مجموعة من الدلالات يخلقها جسم الممثل في الزمان والمكان، وترتبط بتنقل الممثل داخل الفراغ المسرحي والأماكن التي يشغلها بالنسبة إلى الممثلين الآخرين، والإكسسوارات، وعناصر المناظر التي هي رموز لها دلالة معروفة أو معنى معين في مجال التجربة الإنسانية المحسوسة والمتوارثة. والرمز يصبح أداة للإبهاء بمعان قد يصعب التعبير عنها بأية وسيلة أخرى، كما يصبح وسيلة لاستشفاف المعاني خلف المظاهر الحسية المتغيرة.

إن ملابس الممثل وحركته جزء عضوي من التشكيل الكلي للعرض المسرحي.

إحداث العمق بالإضاءة عن طريق الضوء والظل، مثل سقوط الضوء على عنصر من عناصر التكوين (كرسي كاليجولا)، مما يجعله يبرز ويتأكد في الفراغ المسرحي، أما الظلال في قطعة القماش المدلاة، من أعلى خشبة المسرح فتراها بسبب الظلال الناجمة من ثنيات القماش تتضاءل في الفراغ المسرحي.

إن إدراكنا المناظر والملابس المسرحية تحت الإضاءة، هو نتيجة لمجموعة إحساسات وصلت إلينا من الصور المرئية المسرحية المتغيرة: (إحساس بالتشكيل + إحساس بالثقل + إحساس باللون + إحساس باللمس + .. إلخ)، ثم تنضم هذه الإحساسات بعضها إلى بعض، وترجم في عملية الإدراك على أنها منظر مسرحي لعرش كاليجولا مثلاً... إلخ.

ويمكن تحقيق السيادة عن طريق الإضاءة وإعطاء الأهمية والأولوية للفت النظر إلى شيء ما، وهذا تحقق في السيادة للقمر بأن نال من الإضاءة قدرًا يزيد نسبياً عما يجاوره من خطوط، فظهر شديد النصوص بالنسبة إلى ما حوله.

إذا اعتبرنا الإضاءة عنصر إيجابياً، فإن الظلال هي المقابل السلبي لها. ويمكن تحقيق التوازن عن طريق الإضاءة بوجود أماكن أكثر استضاءة تقابلها مناطق الظلال، مع الوضع في الاعتبار أن المساحات القائمة تمثل في الواقع ثقلاً في مجال الإدراك البصري. وتحقيق التأثير الدرامي بالضوء (الجو) يؤمى إلى الحزن والبرودة في بعض المشاهد والخفة والدفء في البعض الآخر، مع

والتنوير والضخامة والضآلة وهدوء شخصية وتمرد أخرى... إلخ.

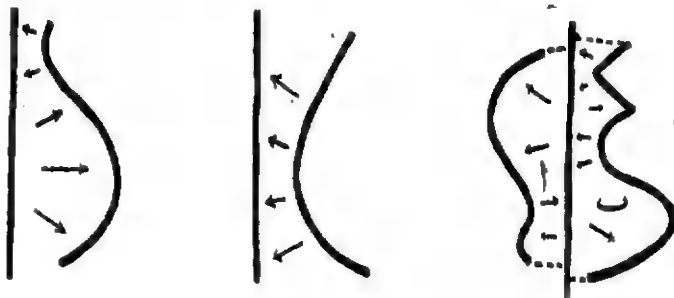
أما بالنسبة إلى الإضاءة، فإننا نرى أبجدية هذه اللغة موزعة على الألوان الضوئية المختلفة، الممزوجة منها والصرخة، وعلى الدرجات متفاوتة بين السطوع والضوء الخافت المزرقي. إن لغة الضوء لغة وصفية وهذا تؤكد في إضاءة القمر المتغيرة مع كل مشهد.

فالضوء، بوصفه لغة، قادر على أن يستقل عن الأشياء القائمة على خشبة المسرح لكي يتحدث بلغته الخاصة، فيستطيع الضوء أن يقول ما يدور في عقل كاليجولا دون أن نرى عناصر هذه الأحداث، ومثال ذلك انعكاس الضوء على كاليجولا بعد موت دروزيللا.

إن الإضاءة في هذا العرض الذي قدم على مسرح سيد درويش بالقاهرة استطاعت أن تدعم الجو العام لكل مشهد، وللعرض المسرحي بصفة عامة، وهذا للأسف لم يتحقق في العروض الثلاثة الأولى في دار الأوبرا، نتيجة ضيق الوقت المخصص.

وبرغم قلة الإمكانيات في مسرح سيد درويش بالهرم، إلا أنه قد استخدم التأكيد عن طريق الإضاءة كثيراً، وذلك بزيادة كمية الضوء الملون المركز على الشخصية، مع تقليل أهمية بعض الشخصيات عن طريق إنقاص كمية الضوء المسلطة عليهم. وهذا يظهر بوضوح في مشهد بيت شيرها عند دخول كاليجولا.

لقد استخدمت في هذا العرض الإضاءة العامة والإضاءة النوعية في مناطق معينة، هذا إلى جانب



شكل رقم (٤ ب)



إن العنصر الأساسي الذي تبنى عليه تجاربنا العملية أو خبراتنا في الحياة هو الصورة العامة، أى أننا ندرك من الأشكال صورها العامة، لا مجرد أحاسيس منعزلة ناشئة عنها. إن المتفرج يدرك الصورة المرئية للمسرحية كلها بوصفها وحدة لها كليتها وتميزها، ومشاهدتنا مشهدا مسرحيا لا تمكنا من وصفه وصفا تاما بالحدث عما فيه من حوار وخطوط وألوان، ولكننا نصفه بوصفه كلا لا يتجزأ، له صورته الكاملة ووحدته، فالذى أدركناه هو صورته الكلية. كذلك، فإن الإدراك يتأثر بالجمال الكلى الذى ندرك فيه الشكل المراد إدراكه.

والمدرک - فى هذه الحالة - يمد جزءا من الجمال، ويتكيف على حسب طبيعة الجمال. وعلى سبيل المثال،

الوضع فى الحسبان أن تؤثر الظلال فى الإحساس بالعمق الفراغى والإحساس بالمسافة. لقد اعتمد المخرج سعد أردش فى إخراجه على اتساع خشبة المسرح وتغيير الإضاءة فيها من مكان لمكان، وبذلك يمكن عرض مشاهد متتالية عدة، فتارة تركز الإضاءة على كرسي كاليجولا، ثم تركز على المنضدة فى بيت شيرها.. وهكذا، وكل هذا التغيير فى المشاهد لا يعتمد إلا على إظلام جزء من المسرح وتركيز الإضاءة على الجزء المراد فى الفراغ المسرحى. وقد استخدم المخرج سعد أردش أجهزة السحاب الصناعية ليؤكد وجود القمر بوصفه مستحيلا، ولخلق المناخ الضبابى العام لإثارة الخيال، وتهيفة المناخ لتحريك كوامن العقل الباطن.

إن فن النحت، فى رأى كامى، أعظم الفنون وأشدّها طموحاً؛ فهو يسعى إلى تثبيت الصور الإنسانية العابرة، أو تخليد الشكل البشرى الزائل، فوق الأبعاد الثلاثة، خطوط الأجسام العابرة، والنفوس المضطربة بحمى القلق والتوتر الباطن والحركة المستمرة. ويحدث زكريا إبراهيم عن دور الفن بالنسبة إلى كامى فيقول:

«وأخيراً يقرر ألبيير كامى أن الفن يعلمنا درساً هاماً، ألا وهو أن الإنسان لا يمكن أن يظل أسيراً للعالم، بل هو لابد من أن يتحمرّد على العالم لكى يعلو على العالم، كما أنه فى حاجة أيضاً إلى الانفصال عن التاريخ بوجه من الوجوه من أجل الحكم على التاريخ، فضلاً عن أنه لابد للإنسان أيضاً من أن يعمل على التحرر من الضرورة الطبيعية، لكى ينشر مبررات بقائه فيها وراء النظام الطبيعى»^(١٦).

وخشبة المسرح مساحة أو حيز مكائى تلعب فيها الفنون التشكيلية دوراً كبيراً فى تشكيل هذا الحيز وصياغته. ويستمد المسرح فى القرن العشرين أهميته من كونه عرضاً مسرحياً، والرؤية التشكيلية للعرض المسرحى تحرر المسرح من أسر ديكورات جغرافية وتاريخية ظلت تقيد المسرح لسنوات طويلة، وتمطى فخامة يصنعها الخيال والإيهامات والرموز التى تتولد من تزاوج المعانى بالخطوط والأسطح والكتل والألوان والملابس والإضاءة.

لقد حاول المصمم أن يجمع كل الأجزاء الداخلة فى تكوين الصورة المرئية للمسرحية، فى عرض (كاليجولا)، فى علاقات تظهر فيها وحدة لها تأثير جمالى متميز. لقد جاء التصميم لمناظر وملابس هذا العرض المسرحى مطابقاً لفلسفة النص الدرامى وللرقعة الإخراجية.

إن افتتاح الفرقة الأكاديمية المسرحية لأكاديمية الفنون بمسرحية (كاليجولا) جاء حدثاً جديداً فى الحركة المسرحية المصرية، وخلق جواً عاصفاً من الجدل والحوار، أعطى للفرقة اصداًرة الفرق المسرحية المصرية فى عام ١٩٩١.

يظهر اللون الأحمر فى ملابس سيزونيا فى الفصل الأول أكثر حيوية، أما اللون الأحمر نفسه فى ملابس كاليجولا فنجدّه يظهر أقلّ حدة، وذلك لمجاورته للون الأسود. إن المثير هو اللون الأحمر؛ فهو يثير لدينا إحساسات مختلفة. وهذا راجع للظروف المحيطة أو للموقف الكلى الذى ندرك فيه اللون الأحمر؛ فالموقف يغير إحساسنا كما يغير فى إدراكنا لمعنى الشكل المدرك. إن مبدأ النسبة يتحكم فى إدراكنا للشكل الواحد، عندما يتغير الموقف الكلى الذى يدرك فيه هذا الشكل.

وعملية تحويل الكل المدرك إلى شكل وخلفية تتوقف على عوامل كثيرة، منها الاتجاه العقلى الكلى العام. ويتميز كل من الشكل والخلفية ببعض المميزات؛ فالشكل يميل إلى البروز من خلال تفصيلاته، والخلفية تميل إلى التوارى، وهى ذات طبيعة إجمالية. وأحياناً يحدث تذبذب فى الإدراك فى الحركة التبادلية بين الشكل والخلفية، كما أن هناك حالات يحدث فيها خلط بين الأشكال وخلفياتها، فأحياناً تظهر الأشكال بما هى أشكال، وأحياناً أخرى تظهر بوصفها خلفيات، وفى هذه الحالة تقوم الخلفيات مقام الأشكال، ويتوقف هذا على عملية الإدراك.

إن فلسفة الفن عند كامى ارتبطت باتجاهه الفلسفى العام؛ فكأما يربط الفن بالموقف الميتافيزيقى للإنسان، ويقرر أن الموجود البشرى، فيلسوفاً كان أو فناناً، لابد من أن يواجه «العبث» السائد فى الكون، بما لديه من حرية، وتمرد، وقدرة إبداعية. وليس الفن فى جوهره سوى تلك الحركة التمردية التى يقوم بها الإنسان لرفض الواقع، وخلق عالم جديد يجد فيه ما ينشده.

ويؤكد كامى على مبدأ «التطبيع الأسلوبى» Stylization، ذلك المبدأ الذى بمقتضاه يفرض الفنان أسلوباً معيناً على المادة التى يمارس نشاطه فيها. ويعنى كامى بذلك أن ثمة شيئين أساسيين فى كل إبداع فنى، هما: الواقع من جهة، والذهن الذى يطبع صورته على الواقع من جهة أخرى.

المواش

- ١ - أثير كامى - كاليجولا - تعريب رمسيس يونان - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٢م (ص ٤).
- ٢ - كاليجولا - مرجع سابق (ص ٤١).
- ٣ - إبراهيم حمادة - معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية - دار المعارف - ١٩٨٥م (ص ١٩١، ١٩٢).
- ٤ - كاليجولا - مرجع سابق - (ص ٥٨، ٥٩).
- ٥ - كاليجولا - مرجع سابق - (ص ١٥٥).
- ٦ - عبدالواحد لؤلؤ - موسوعة المصطلح النقدى (ص ٥٨١) - دار الرشد - الجمهورية العراقية - سلسلة الكتب المترجمة (١٢٠) (ص ٥٨١).
- ٧ - جون كروكشانك - أثير كامى وأدب العمود (١٧) - ترجمة جلال المطرى - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٨٦م (١٧).
- ٨ - فؤاد زكريا - آراء نقدية في مشكلات الفكر والثقافة - الهيئة المصرية العامة للكتاب - ١٩٧٥م (ص ٣٩٦).
- ٩ - سامية أحمد أسعد - في الأدب الفرنسى المعاصر - الهيئة المصرية العامة للكتاب ١٩٧٦م (ص ٢٣٨).
- ١٠ - أثير كامى وأدب العمود - مرجع سابق - (ص ١٢٤).
- ١١ - سعد أردش - محاور ارتكاز في تكوين الممثل - مجلة الفن المعاصر - المجلد الأول (٣، ٤) ربيع وصيف ١٩٨٧م (ص ٤٤).
- ١٢ - أثير كامى وأدب العمود - مرجع سابق - ص ٧٨.
- ١٣ - أوديت أصلان - فن المسرح، ترجمة سامية أحمد أسعد - مكتبة الأجنال المصرية - يولية ١٩٧٠م ج - ١ (ص ٤٠١، ٤٠٢، ٤٠٣).
- ١٤ - برنارد مايرز - الفنون التشكيلية وكيف تطور لها ترجمة سعد المنصوى، سعد القاضى مؤسسة فرانكلين للطباعة والنشر - القاهرة - نيويورك - ١٩٦٦م (ص ٢٣٧).
- ١٥ - محاور ارتكاز في تكوين الممثل - مرجع سابق (ص ٤٩).
- ١٦ - زكريا إبراهيم - فلسفة الفن في الفكر المعاصر - مكتبة مصر - دون تاريخ (ص ٢٢٦).





تجريبية الخطاب المسرحي..

وتجريبية الخطاب النقدي:

مسرحية اللعبة

الكفاية النصية واستراتيجية الأداء المسرحي

عواد على *

النظرية التوليدية التحويلية

هل يمكن، اعتماداً على النظرية التوليدية التحويلية في علم اللغة **، اعتبار النص المسرحي بنية عميقة للعرض توجد فيه بذور الإخراج؟

وتميمير آخر: هل يمكن، في ضوء هذه النظرية، أن ننظر إلى النص المسرحي بوصفه مكوناً أساسياً يشتق - العرض، أو الإخراج مكوناً تحويلياً؟

لاشك في أن الإجابة عن هذا التساؤل ستتحكم بها عملية التحليل التي سنقوم بإجرائها لبنية نص (اللعبة)*** وبنية التحويلات التي أنجزها الإخراج في العرض المسرحي.

وقبل البدء في عملية التحليل، لابد من الوقوف على المسائل التي انتخبناها من النظرية التوليدية التحويلية، لنستنطق بها العرض، ونكشف بعض مستوياته السيميائية. تقوم هذه النظرية على مجموعة مفهومات أساسية انتخبنا منها مفهومين، فقط، هما:

إذا كان من حق المخرج المسرحي أن يهرب في عمله الإبداعي، ويبتكر أشكالاً جديدة، ويقدم رؤى، ومقاربات، وصياغات مسرحية غير مألوفة، تشمل عناصر العرض المسرحي كلها، تحقيقاً لنزوع ذاتي، أو لقافي عام، فإن من حق الناقد المسرحي، أيضاً، أن يهرب، في قراءته النقدية للخطاب المسرحي، مستثمراً معطيات المناهج النقدية، والمعلوم الإنسانية الحديثة، لإنتاج خطاب نقدي يتسم بالجدة والحدأة، تحقيقاً لنزوع مماثل لنزوع المخرج.

وفيما يأتي محاولة نقدية متواضعة جرّبتُ فيها استثمار بعض معطيات النظرية التوليدية التحويلية في علم اللغة (أو الألسنية)، وتطبيقها على قراءة عرض مسرحي تجريبي.

١ - الكفاية اللغوية، والأداء الكلامي.

٢ - البنية السطحية، والبنية العميقة.

بافتراض توافر وشائج بنائية بينهما وبين تجربة (اللغة)،
بمكوناتها (النص الأدبي، والعرض المسرحي).

١ - الكفاية اللغوية، والأداء الكلامي: يتميز
تشومسكى، مؤسس النظرية، بين الكفاية اللغوية؛ أى
المعرفة الضمنية لتكلم اللغة المثالى بقواعد لثته التى تتبع
له التواصل بوساطتها، والأداء الكلامي؛ أى طريقة
استعماله الكفاية اللغوية بهدف التواصل فى ظروف
التكلم الآنية، أو ضمن سياق معين.

وينجم عن هذا التمييز اعتبار الأداء الكلامي بمثابة
الانكاس المباشر للكفاية اللغوية^(١).

٢ - البنية السطحية والبنية العميقة: يعتمد تشومسكى
مستويين لدراسة جمل اللغة؛ فيميز بين البنية السطحية؛
أى البنية الظاهرة عبر تتابع الكلمات التى ينطق بها
المتكلم، والبنية العميقة، أى القواعد التى أوجدت هذا
التتابع، أو البنى الأساسية، التى يمكن تحويلها لتكون
جمل اللغة. وهذه القواعد، أو البنى الأساسية، تبين
تكوين الجمل فى مستوى أعمق من المستوى الظاهر فى
عملية التكلم^(٢).

وينجم عن هذا التمييز، بين البنية السطحية والبنية
العميقة، إدخال المكون الدلالى فى صلب القواعد
التوليدية والتحويلية، واعتبار المكونين الدلالى والصوتى
تفسيريين.

اللغة بوصفها كفاية نصية

إذا كانت الكفاية اللغوية تقوم على مجموعة أسس
ضمنية كامنة تقود عملية التكلم، فإن نص اللعبة يقوم،
أيضاً، على مجموعة أسس، أو عناصر درامية أو وحدات
سيمائية، تتكون من: الفعل، والحوار، والشخصيات،
والحبكة، والصراع، والإشارات الزمانية والمكانية

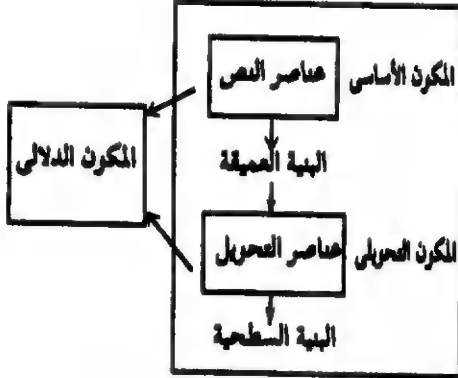
والسمعية. ولا يمكن اعتبار هذه الكفاية النصية كتابة
جامدة ونهائية، بل هى تعبير لا يتحول إلى «خطاب» إلا
عبر استخدام مشهدى لإيصاله. أى يجعله مجموعة صور
مرئية بوساطة إنجاز صيغ مشهدية إضافية مبتكرة. وكما
هى الكفاية اللغوية، تقود الكفاية النصية عملية الأداء، أو
الإنجاز المسرحي، بوصفها الجسد الذى تنبثق منه الرؤية
الإعراجية. وترتبط هذه العملية بظروف إنجازها، أو
تحققها، وإرتئانها بها، ونعنى بالظروف هنا العناصر المادية
والتعبيرية التى تدخل فى العملية الإنتاجية المتحركة فى
العرض، فقد تعدل طريقة تقديمه، أو يجرى عليها بعض
التغييرات إذا ما نقل العرض من مكان إلى آخر، أو تغيرت
عناصره السينوغرافية. ففى أثناء تقديمه على «مسرح
الرشيد»، ببغداد، تتحدد بنية العرض، ودلالاته المشهدية
بمساحة الخشبة، والديكور المكون من زنازة حديدية
شبيهة بقفص ترويض الحيوانات، قابلة لل صعود والهبوط،
وسلالم خشبية بشكل معقوف تمتد من عمق الخشبة
إلى يمين الوسط. وقد تغيرت طريقة العرض حين قدم
على مسرح الغرفة الصغير فى القاهرة ****، فتحوّل
الزنازة إلى حلبة ملاكمة، وبدلاً من أن يجرى العرض
على مسرح علبة أصبح يجرى وسط جماعة قليلة من
المتلقين. واستبدلت طريقة موت شخصيتى «جاءك»
و«ألفريد»، إلى طريقة أخرى فقدت الكثير من شاعرية
الطريقة الأولى ودلالاتها. وبذلك، بقى النص محتفظاً
بكفائته وأسس الدرامية، فى حين تغير الأداء، أو الإخراج
المسرحي، وتغيرت معه ملامحه السيميائية.

اللغة بوصفها بنية عميقة (المكون الأساسى):

بشكل نص (اللعبة) تنظيمياً للمسرحية على المستوى
المجرد قبل حصول أية عملية تحويل، وبمعنى آخر يمثل
النص «مكوناً أساسياً» قبل أن يشتق منه «مكون تحويلي».
غير أن عملية الاشتقاق هذه ليست بمنزلة ترجمة للبنية
الأصولية (العميقة) للمسرحية التى ينهض عليها
العرض، وذلك لأن الأسس، أو العناصر التحويلية التى

والسمعية سطحاً لامتناهياً من البنى الإغراجية
المضافة، أو المستكة، أو المستبدلة، أو المطورة، أو
المرجعية كما فى الشكل التالى:

المكون التركيبى



اللعبة بوصفها بنية سطحية (المكون التحويلى)

يقدم المكون التحويلى الذى يقف وراءه المخرج فاضل
خليل تجربة مهمة فى سياق القراءة الإبداعية للمكون
الأساسى للمشرحية. وتكمن أهمية التجربة فيما عمد
إليه المستوى التحويلى من القضاء على قاعدة المعقولة،
أو مشاركة الواقع السائدة فى المسرح التقليدى، وكسر
النظام الشفرى القائم، وتوسيع أفق العلامة وإثرائها
بإمكانات وإبداعات جديدة.

ولعل العناصر التحويلية التى يضمها الجدول الآتى
كفيلة بإعطاء تصور واضح عن المكون التحويلى فى هذه
التجربة، وتقديم الإجابة عن التساؤل الذى بدأنا به هذه
المقارنة فى الجدول التالى الموجود فى الصفحة التالية.

الانغمار فى لعبة التعارضات

يتميز المكون التركيبى للمشرحية (البنية العميقة +
البنية السطحية) بهيمنة تعارضات درامية شديدة الإبداع
تتوالد بصورة تدريجية، بحيث تتحكم فى نمو الصراع

يعتمد المخرج فى صياغة العرض (= البنية السطحية فى
نظرية تشومسكى) تحول الأنساق السيميائية للنص إلى
أنساق أخرى بواسطة الاستبدال، أو الإضافة، أو الحذف،
وهذا التحول هو أهم ما يميز الخطاب المسرحى عن غيره
من الخطابات الفنية. يقول مؤلف النص الكاتب الفرنسى
بيير روى:

ولقد أوحيت لى فكرة المسرحية يوم كنت
جالساً أنا وصديقى ريتشارد فى أحد المقاهى،
وحكى لى عن قصة وقعت فى سجون أمريكا،
وما يلاقىه السجناء من عذاب ووحشية، من
طرف الحراس، والسلطات الأمريكية^(٣).

وعلى الرغم من أن هذا الإطار المرجعى لا يعنى فى
استنطاق النص، فإن ما كتبه المؤلف بوصفه بنية عميقة
يقوم على الثوابت النصية الآتية:

- ١ - التمييز العنصرى.
- ٢ - سادة النظام البوليسى.
- ٣ - ثنائية اللعب/ القتل.
- ٤ - ثنائية الحب/ الكراهية.
- ٥ - ثنائية الجوع/ الشبع.
- ٦ - زنزانة تقليدية (مكان محدد).
- ٧ - موت تقليدى (داخل الزنزانة).
- ٨ - زمان (فصل بينهما ستة أشهر).
- ٩ - ملاكم، ولاعب سيرك، وحارسان.
- ١٠ - إشارات مقتضبة للحركة والإضاءة والحالة النفسية.
- ١١ - غياب كامل لإشارات الزى والموسيقى واللوازم.

ويمكن اعتبار هذه الثوابت علامات تحتوى بذور
العلامات المشهدة فى المكون التحويلى. وبذلك
تصبح عملية توليد معطيات العرض المرئية

أنواعها	العناصر التحليلية	ت
مستبدل	الزنزانة التي تحولت إلى قفص دائري كبير معلق بمعارضة وقابل للارتفاع والانخفاض.	١
مضافة	الأطر الثلاثة المدلاة في سقف المسرح، اثنان منهما بضممان دميئين إحداهما معلقة من قدميهما، والأخرى مشنوقة، أما الإطار الثالث فقد ظل فارغاً.	٢
مضافة	الأحذية المدلاة في السقف.	٣
مستبدل	زى السجينين المخطط بالأبيض والأسود.	٤
مرجعي	زى الحارسين ذو اللون الأسود.	٥
مرجعية	مفردات لعبة السيرك.	٦
مضاد	استخدام المايكروفون من قبل الحارس.	٧
مضاد	تقطيع الحدث وتوزيعه على أكثر من فترة زمنية.	٨
مضافة	الإضاءة المركزة، والموقعية، والمفردة.	٩
مضافة/ محذوفة	إضافة حوارات، وحذف حوارات.	١٠
مستبدل	إضفاء الطابع الشمولي على الصراع.	١١
مضاد	إدخال الحارس الأول إلى القفص.	١٢
مضاد	توكيد العزل بين الحارس الثاني وعالم السجن.	١٣
مطور	خلق تواز في الحكم بين شخصية الملاك (الفريد)، والحارس الأول.	١٤
مضافان	اللون البنفسجي الذي طغى على السجن في بداية العرض، واللون الأحمر الذي يرافق المشهد الأخير.	١٥
مضافان	الإبطاء والسرعة في استخدام الموسيقى والمؤثرات الصوتية.	١٦
مطورة	التحولات السلوكية والإيمائية في أداء الممثلين.	١٧
مضافة	«المفارقة والتضاد بين امتلاء «جاك» و«الفريد» بالأفكار والآمال والإرادة الإنسانية، والفراغ الذي يكتنفهما من كل جانب» ^(٤) .	١٨
مستبدل	التضاد بين قصر ممثل شخصية «جاك» وطول ممثل شخصية «الفريد»	١٩
مضاد / مستبدل	طريقة موت «جاك» بارتفاعه إلى سقف المسرح وإدخاله في الإطار الفارغ، وكذلك طريقة موت «الفريد» بخروجه من القفص، وهبوطه إلى أسفل الخشبة.	٢٠

وتبرز جدلية الحضور والغياب، أكثر فائز، في العرض، متمثلة بتعارض السجن/ السبوك، فالأول بحضوريه المادى الملموس يتمظهر عنصراً دالاً من ناحية إثارته اهتمام المتلقى، وهو - أيضاً - علامة لانتشير إلى موضوعها، بل إلى علامة أخرى (تضمنية)، لكونه مظهراً تشكيمياً لا ينتمى إلى عالم المقطيات البديهية، إنه علامة مؤشيرة (Index)، لعلامة رمزية (Symbol)، تشير الأولى إلى الحيوان المروض، بفعل التجاور، أو الصداقى العلى، وتدل الثانية على الإنسان المقهور، أو المستلب بالإبقاء السريع، أو العلامة المرضية. وبشكل السبوك عنصرى الغياب والصورة الذهنية لفكرة الحرية المفقودة التى يتوق إليها «جاك»، ويضحي من أجل أن يحصل عليها «ألفريد».

وينتمى الرى الذى يرتديه السجينان إلى النسق السيميائى الذى يمثله السجن؛ فهو بخطوطه البيض والسود علامة مؤشيرة لصنف معين من الحيوانات (الحمار الوحشى). ونجملنا كلمة/ علامة «الوحشى» إلى صورة ذهنية تتعلق بموقف الحارس، ومن ثم يوقوف النظام الذى يمثله من الإنسان الذى لا حول له ولا قوة فى المجتمع. وقد باتى رى الحارس، والنجمة المعلقة على صدره بمثابة الحافز العلامى لاستنطاق الخلفية الفكرية التى يحملها رى «جاك» و«ألفريد»، وعلاقتها بالبنية القمعية لعالم السجن، والإيديولوجيا التى تتحكم فيه.

بنية أداء الممثل:

يكشف أداء الممثلين فى عرض «اللعبة» عن بنيتين من الأداء:

١ - الأداء بالإنشاء: وتميز به الممثلان (عبدالجبار كاظم = ألفريد)، و(عبدالحق المختار = الحارس الثانى). وقد تخيلى هذا الأداء برحلة الممثلين إلى داخل شخصيتيهما، والاتحاد معهما، أى تغيير ملامحهما الخاصة، وتبديل حركاتهما وتصرفاتهما بحيث يمكن

الدرامى وتضاعده، ونهايته المساوية المتمظهرة بموت السجين بوصفه خلاصاً ميتافيزيقياً، أو تحدياً للعبة القهر والتجوير التى يمارسها الحارس الثانى/ السلطة معهما. وتتألف هذه التعارضات من:

الأسود/ الأبيض

ألفريد/ جاك

الحارس الطيب/ الحارس الشرير

السبوك/ السجن

الصداقة/ العدا

الضعف/ القوة

اللعب/ الملاكمة

الحرية/ العبودية

الجوع/ الشبع

العزلة/ الاجتماع

الحب/ الكراهية

الغالب/ المغلوب

أنثى/ رجولى

التألف/ المشاجرة

الحياة/ الموت

الحركة/ السكون

الضوء/ الظلمة

الارتفاع/ الانخفاض

الضحك/ البكاء

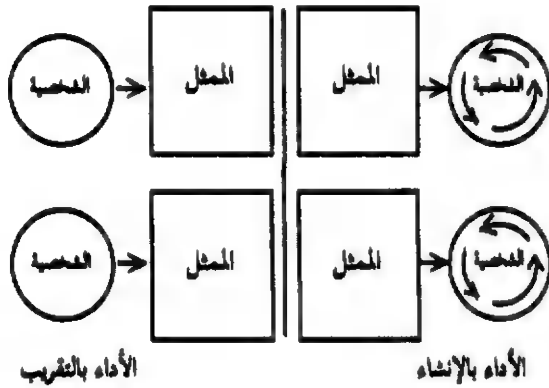
التقريب/ الإنشاء

الفعل الفردى/ الفعل الجماعى

البنفسجى/ الأحمر

السرعة/ البطء

الحلم/ الواقع.



الحديث عن تأليف أو تأسيس هوية جديدة هي هوية الكائن الوهمي المسمى بـ «الفرد» و«الحارس الثاني».

٢ - الأداء بالتقريب: وتميز به الممثلان كريم رشيد وناجي كاشي. وقد تحقق بإعارة شخصيتي «جاء» و«الحارس الأول» بعض مميزاتهما الجسمية والصوتية؛ فلأمر حال هنا صوب الكائن الوهمي، كأننا هنا بالشخصية تسافر صوب الممثل، والممثل لا يقترب عن هويته، بل يتمسك بها^(٥).

المواضع

(٥٥) نظرية، أو مدرسة لغوية أسسها العالم اللغوي الأمريكي نعوم تشومسكي عام ١٩٥٧، وقد أحدثت هذه النظرية ثورة في الدراسة اللغوية، لما أتت به من مفاهيم لغوية جديدة لا تكتفي بوصف عدد من البنى اللغوية وتصنيفها، بل تلعب إلى أبعد من ذلك، فتضع النظريات (أو القواعد) التي يمكن أن تنبأ بجميع البنى اللغوية في اللغة التي تم تحليلها ووصفها.

(٥٥٥) المسرحية من إنتاج الفرقة القومية للفنممثل (بغداد) ١٩٨٨.

سينوغرافيا: كامل هاشم. الموسيقى والمؤثرات الصوتية: همام عبدالرحمن.

(٥٥٥٥) قدم ضمن عروض مهرجان القاهرة الدولي الثاني للمسرح التجريبي، أيلول (أغسطس) ١٩٨٩.

الإحالات

(١) الدكتور محمد زكريا، الألفية، علم اللغة، المبادئ والأعلام، بيروت: المؤسسة الجامعية للدراسات والنشر والتوزيع، ١٩٨٣، ٢٦١.

(٢) نفسه، ص ٢٤٥.

(٣) هادي المهدي، «واقعة الحدث وشيالية الإخراج»، جريدة «القادسية» (بغداد) ١٩٨٨/١٠/٢٩، ص ٦.

(٤) عبدالإله كمال الدين، «العرض: المعالجة الإخراجية، لعبة القتل»، جريدة «القادسية»، (بغداد) ١٩٨٩/٣/٢٥، ص ٦.

(٥) اقتبسنا مصطلحي «الإنشاء» و«التقريب» من الناقد الفرنسي سيمون مازن. ينظر مقالته «نحو مقاربة علمانية لأداء الممثل المسرحي»، «فضاءات»، (تونس) العدد ٧ -

٨ (١٩٨٦)، ص ١٠.



الأسطورة المحركة

في قطة فوق سطح صفيحة ساخنة

دراسة في النقد النماذجي

هاني مطاوع *

النسيج تتكون ملامح الصورة الكاملة ويتضح معناها الكلي.^(١) ولربما كانت المشكلة أو المصيب الأساسي لمسرحية ويليامز (قطة فوق سطح صفيحة ساخنة)، هو نمو وتضخم بنيتها إلى درجة كاد فيها أن تستقل إحداهما عن الأخرى، حتى إن اكتشاف الروابط والعلاقات الجدلية التي تربط هاتين البنيتين في هذه المسرحية هو أمر شبه مستحيل على القارئ العادي وبالغ الصعوبة على المتخصص، كأن المسرحية مسرحيتان متكاملتان في حد ذاتهما، لكنيهما غايتها وعالمها، بل مفرجها أو قارئها أيضا.

والمسرحية الظاهرة في (قطة فوق سطح صفيحة ساخنة) هي مسرحية هوليودية محالصة، أي أنها من ذلك النوع الذي تخلق ستوديوهات هوليوود على الفور لتحويله إلى فيلم سينمائي، وهي أقرب إلى الساجا (Saga) أو الرواية النثرية مشبعة الروافد، أو بلغة التلفزيون الأميركي أقرب إلى «السوب أوبرا»

إن (قطة فوق سطح صفيحة ساخنة) التي كتبها تينسي ويليامز سنة ١٩٥٥ - هي واحدة من ذلك الطراز من المسرحيات التي تنحدر مباشرة من البناء الإيسيني، وهي المسرحيات التي تبدو في ظاهرها كأنها محاكاة تكاد تكون حرفية للواقع اليومي، أو للأحداث الجارية في البيئة المحيطة بكتابها، بينما تتحرك في باطنها، على نحو معاكس تماما، داخل عالم تكتنفه الأساطير والرموز الكامنة في الضمير الجمعي. فهذه المسرحية تؤكد ما يصر عليه النقد الحديث من وجود بنائين واضحين المعالم في أية مسرحية جيدة متينة البناء أحدهما فوقى ظاهري، والثاني مخفى، أو بلغة الناقد النحوي ناهوم تشومسكي بنية سطحية (Surface Structure) وبنية عميقة (Deep Structure). وكلتا البنيتين تكمل إحداهما الأخرى، ومن تضفيرهما معا كالسداة واللحمة في «أستاذ الفمبيل والإخراج والنقد المسرحي ورئيس قسم الفمبيل والإخراج بكلية الآداب - جامعة السلطان قابوس».

«Soap Opera» أى المولدوراما المستعرضة أكثر من شخصية والمتناولة أكثر من عقدة من نوع (فالكون كرهست) و(دالاس) وأضرابهما.

فرغم تظاهرها بالحفاظ على الوحدات الكلاسيكية الثلاث - المكان والزمان والحدث - حيث يدور أحداثها فى يوم واحد، داخل أحد البيوت الريفية الكبيرة فى الجنوب الأمريكى، متركزة حول إشراف رب هذا البيت على الموت وتكاليف أسرته على ميراثه... فإنها عرضية دائبة الحركة طولا وعرضا، تنتقل بين الزمن الماضى والزمن الحاضر، وعلى طريقة إيسن تستدعى «أشباح» الماضى التى تفسد رواء الحاضر، ثم هى تدخل حجرة من حجرات البيت وتخرج إلى الأخرى، وفى كل مرة تنسج قصة جانبية تكاد تكون مسرحية فى حد ذاتها، فملاقة ماجى وبريك المضطربة عالم فى حد ذاته، وكفاح ماى وجور المستميت من أجل الميراث هو الآخر مشروع مسرحية قائمة بذاتها، وأخيرا هذا الصدام المثير بين الأب المتهضر وابنه المفضل لديه، الذى يعتقد أنه لا نفع فيه، بحثل هو الآخر عصبا دواميا يكاد يستقل بنفسه.

المسرحية تبدأ مع وصول التقرير الطبى الذى يفيد إصابة بابا الكبير «Big Daddy» بسرطان القولون وتسايق ماى وماجى وهما زوجتا ابنيه، إلى تقديم مبررات استحقاقهما واحدة دون الأخرى ميراث الأب، والمتمثل فى الضيعة الشاسعة التى بناها من الصفر. وتبدو كفة - زوجة جور - الابن الأكبر - أكثر رجحانا مع نصف دستة الأطفال التى أنجبها، والتى تقدمها كمبرر لاستحقاقها النصيب الأكبر من الإرث، مما يجعل ماجى زوجة بريك - الابن الأصغر والأثير عند أبيه - تدور فى المنزل وتتقلب على سريرها كالقطة فوق سطح من الصفيح الساخن، محاولة أن تدفع زوجها بريك إلى الدفاع عن حقه فى الميراث، وتحاول استدراجه بكل الوسائل إلى فراش الزوجية الذى هجره إلى إدمان الخمر.

إنها تريد أن تثبت أنها ولود منجبة لتؤكد أحقيتها هى الأخرى فى استلام جزء من هذه الثروة، فى ظل مفاهيم هذا المجتمع الجنوى المحافظ المتزمت الذى يصر على تسليم الثروة إلى الفروع المستمرة فى شجرة العائلة، وهى الفروع القادرة على الامتداد والاستمرار.

وتستكبح المسرحية فى حجرة ماجى لتخبرنا عن أسباب عزلة بريك - ذلك الشاب الرهاض الجميل - وأحسب أن هجرته للملاعب وفراش الزوجية وهربه إلى الكأس. لقد اكتشف أن زوجه كانت السبب فى انتحار شقيقه صديق عمره، كانت قد ساورتها الشكوك حول مشاعرها - كل تجاه الآخر، ولما تأكدت من أن مشاعر سكبير - بالذات - تجاه زوجها بريك كانت مشاعر مشبوهة - وذلك تأسيسا على ما علمته عن ميوله الجنسية المثلية - واجهته بشذوذه مما أدى إلى انهياره فانتحاره.

ولما كان الأب يفضل بريك وزوجه على ابنه الأكبر جور وزوجه ماى، فقد راح يشارك ماجى محاولتها استرجاع بريك من عزلة إلى الحياة الطبيعية، مما يضطره إلى مصارحته بشكوكه هو الآخر فى علاقته بسكبير وهى التى يصفها بأنها علاقة قلدة، فيشور بريك فى المقابل وتتهم الأب بأنه لا يفهم المشاعر الإنسانية الحقيقية، ولا يحب سوى عالم مليء بالكاذب ويفهمه أن كل من حوله يكذب عليه حول حقيقة مرضه، ويرمى فى النهاية بالقبلة فى وجه الأب، إنه يخبره بأن مرضه لا شفاء منه وبأن أباه معدودة... وإذا كان الجميع: الأم الكبيرة (Big Mama) وماى وجور وحتى زوجه ماجى.. إذا كانوا كلهم يخفون عنه الحقيقة، فالسبب هو مصالحهم وأطماعهم الشخصية وليس حبهم له. وبعد هذه المكاشفة، ينصرف الأب محبطا متأهبا لمصيره، بينما تقرر ماجى أن تواصل صراعها المستميت من أجل الاحتفاظ بالثروة وترثاسة الأسرة بعد موت

والرموز وتتخللها محارسات لشعائر وطقوس قديمة مقدسة، تصور عالماً يتحرك من سطوة الرجل إلى سيطرة النسوة، أو من مجتمع أساسه الرجل (Patrimonial Society) إلى مجتمع محوره المرأة (Matrimonial Society)، بكل ما يمثل هذا التغيير من قمع لأحلام الرجل في السيطرة والحرية.

ويطرح ويليامز هذا المعنى في مسرحته الداخلية بروح نهكسية ممزوجة بالأسى، من خلال استحداثه قالب الكوميديا، ولكن بعد قلبه رأساً على عقب وإساده وقمع البهجة فيه تمزاج الموت المسيطر على المسرحية من بدايتها إلى نهايتها، وعمليات القمع المستمر للرجال من شخوص المسرحية، وكتبهم جنسياً بل محاولة خصيتهم، وإبطال نفوذهم الذكوري المدونى إبطالاً تاماً.

وتطلق المسرحية الخفية يدقاً في عالم الأساطير تسطر على ما نشاء منه، حتى إن حبكتها تصبح نوعاً من التجميع (أو الكولاج) (Collage) لأساطير أورفيوس وهيرديس وأفروديت وأدونيس وجلدجامش وعشتار، وطقوس قتل الملك المقدس التي أفاض مير جيمس فريز في الحثث عنها في كتابه الشهير (الغصن الذهبي). ويقتفى نثنى ويليامز أثر كتاب الأدب والمترخ المحدثين في تقديم الأسطورة في كثير من «الجروستك»^(٣)، أمثال ألفريد جاري (ثلاثية أونو)، أبولونيير (كديا تريسياس)، ت.س. إليوت (الأرض الخراب)، وجيمس جويس (أوليمبير)، فظهر شخصيات ماجي وبريك والأب الكبير كالصور السالبة (Negative) لأفروديت وأورفيوس والملك المقدس المخلوع عن حرته، أو - بصارة أخرى - فظهر الشخصيات الرئيسية الثلاث كـ «جروستك» لسلادجها الأسطورية الأصلية أو الأولية (Archetypes).

ولأن مثل هذه النماذج الأسطورية لا تلتقي أساساً في أساطيرها الأصلية، فإن ويليامز يلجأ إلى نوع من الخدع أو الحيل الفنية التجارية (Gimmicks) بما تلجأ

إليه، فتدفع بريك دفعا إلى فراشها، مصممة هذه المرة على اغتصابه - إذا اقتضى الأمر - ومبررها في ذلك أنها أهدت كذبا للجميع بأنها حامل، وذلك رغبة منها بأن تفوز باختيار الأب لريك خلفا له في رئاسة الأسرة وإدارة شؤونها وأموالها.

وهكذا، فإن ما سميناه بالمسرحية الظاهرة في (قطعة على سطح صفيحة ساخنة) هي مسرحية غنية مشبعة تتناول ظواهر متعددة، وتطرح أكثر من معنى. إنها مسرحية عن الحياة والموت، وعن الطمع والصراع المستميت من أجل المادة، وهي أيضاً مسرحية عن فقدان التواصل والتوافق، سواء بين الأزواج وزوجاتهم، أو بين الآباء والأبناء أو بين الأخ وأخيه، ثم هي عن العلاقات الجنسية بنوعيتها، العلاقات الجنسية الآلية، وهي التي يتحول فيها البشر إلى حيوانات متوالدة، والعلاقات الجنسية الطليقة غير المقيدة التي تبدأ وتنتهي عند المتعة الخالصة وحدها، وهي عن فقدان نوع ثالث للعلاقات الجنسية يجمع أفضل ما في النوعين السابقين، مجمل القول إن المسرحية الظاهرة في (قطعة على سطح صفيحة ساخنة) هي مسرحية تستجيب لكل كليشيهات البرودواي وهوليوود في الخمسينيات، بما في ذلك توفير بعض الأدوار للمثلى الاستوديو من مفضلون الكلام وهززون رؤوسهم أسفاً طوال الوقت لأنهم لا يجدون من يفهمهم ويحبهم^(٢)، فضلاً عن تقديم شخصية مثل ماجي، المرأة المثيرة التي تتلوى نصف عارية على سريرها ذي الأعمدة النحاسية، وهو ما يرضى منتجي هوليوود في الخمسينيات تماماً، ويسعد نجمة كينجزيث تايلور بوصفها إحدى ملكات الإغراء (Sex Symbols) في السينما العالمية.

ولكن المسرحية الخفية في (قطعة على سطح صفيحة ساخنة) هي شيء مغاير تماماً بعيد كل البعد عن كليشيهات هوليوود، إنها مسرحية هرية تكتنفها الأسرار

لمسرحيته ومنطقيته. وهو عندما يبدأ مسرحيته من محاولات ماجي المستميشة لاستعادة بريك لغرائش الزوجية، فهو يتخير لمسرحيته شكل البارودي Parody للكوميديا أو «المحاكاة التهكمية للكوميديا». فعلى عكس النمط الكلاسيكي للكوميديا الذي يلاحق فيه الفنى الفتاة محاولاً الفوز بحبها، فإننا نجد الفتاة هي التي تقوم بالمطاردة عند ويليامز، وفضلاً عن ذلك فهو - وكما سنشرح بالتفصيل في نهاية هذه الدراسة - يمتضى طوال المسرحية قالباً أركان الكوميديا رأساً على عقب، عامداً متمداً.

وهذه الدراسة التي كتبت لها عنواناً: «الأسطورة المهرقة في قطة فوق سطح صفيحة ساخنة»، هي محاولة لقراءة المعاني الداخلية لهذه المسرحية، التي يكمن أغلبها في بنيتها السفلية الموهلة في العمق، والتي قد لا تكون مرئية بما فيه الكفاية لعين القارئ العادي. وفيها سأحاول الحديث بالتفصيل عن كيفية تحريف الأساطير المستوحاة في المسرحية، سواء عن طريق إعادة تقديمها في كثير من «الجروتسك»، أو من خلال دمجها بعضها بالآخر باستخدام ما أشرت إليه بوصفه حيلةً فنية، أو دمجاً فنياً Gimmick، وأيضاً سأوضح كيف يوظف ويليامز التحول الكامل للشخصيات Metamorphosis توظيفاً درامياً خادماً لمعنى العمل ومطوراً لعقدته الدرامية في الوقت ذاته، وأخيراً سأقف عند أسباب وكيفية صياغة المسرحية في إطار تهكمي للكوميديا تنقلب فيه ملامحها رأساً على عقب.

النقد النماذجي

مقدمة ضرورية

آثرت أن أترجم المصطلح الإنجليزي Archetypal Criticism إلى صيغة «النقد النماذجي»، تجنباً لسوء الفهم أو اللبس الذي قد ينشأ من ترجمته إلى «النقد النموذجي» (باستخدام صيغة المفرد)، فهي قد تقود إلى معنى «النقد

إليه السينما، خصوصاً في أفلام الإثارة والمغامرات، لترتب وتنطق مثل هذا اللقاء الافتراضي. ومن أمثلة ذلك أفلام ك (طرزان والمرأة الفهد)، و(هرقل يقابل ملكة سبأ) في السينما الأمريكية والإيطالية وإسماعيل يسون يقابل ربا وسكينة) في سينما «الترسو» المصرية. وفي مثل هذه الأفلام يقبل المتفرج - بغير اعتراض - هذا اللقاء «المفبرك» الذي يستحيل تحقيقه، سواء في واقع الحياة أو واقع الأسطورة نفسها. وهو يقبل الخدعة أو - العبارة العامية - «هذا البكش الفنى»، فقط كمقدمة يمكن التغاضي عن مصداقها، طالما نمد بالكثير من الإثارة والتشويق. فلاحظك أن لقاء مثل هذه الأقطاب يمكن أن يؤدي إلى صدام مروع، وممركة حامية الوطيس، تهيج مشاعر المتفرج وبسط أساليبه.

ويلجأ ويليامز في تسريه الفنى للقاء أفروديت وأورفيوس، في صورة ماجي وبريك، إلى إحدى الوسائل البناية القديمة التي برع شكسبير خصوصاً في توظيفها في كوميدياته، وهي التكرار والالتباس (Disguise and mistaken identity). فماجى يخدعها مظهر بريك الرياضي الرجولي، وتتصور بطريق الخطأ أنه صورة من أدونيس، الراعى الجميل الذي أحبت أفروديت في الأسطورة. وبريك هو الآخر يخدع بدوره في صورة ماجى الطالبة الجامعية قبل زمن المسرحية، ويجد في رقتها وجعلها وعذريتها صورة من يورديس محبوبة أورفيوس، وهكذا يقترب كل منهما بالآخر. ولكن مع مضى الوقت وتكشف شخصيتيهما الحقيقية، يحدث الصدام بينهما وتتحطم حياتهما الزوجية. وبالطبع يبدو ذلك أمراً منطقياً لأن أفروديت وأورفيوس (أى النموذجين الأصليين لماجى وبريك) لا يصلح أحدهما للآخر بمنطق حياة الأسطورة نفسها. ويتعمد ويليامز الكاتب المهنك أن يعد اللقاء بين الاثنين - وهو ما أشرت إليه على أنه حيلة تجارية - إلى زمن سابق لزمن المسرحية حتى يتجنب أى تشكيك في سلامة البناء الدرامي

تلك الرغبة الغامضة لدى البشر في الاستماع إلى القصص الأسطورية، على الرغم من أن ما فيها من عناصر خارقة لم يعد له أى سيطرة تعبدية^(٤٤).

هذا اليقين بأن الأسطورة تشتمل على منابع المعرفة الأولية جعل من كتاب فريزر (الفنن الذهبي)، المعين والمرجع الأساسى لأقطاب مدرسة النقد النماذجى. والكتاب عبارة عن دراسة للسحر والدين تقع فى اثني عشر مجلدا، نشرت ما بين ١٨٩٠ و١٩١٥، وتبيع عدداً من الأساطير منذ منشؤها فى ما قبل التاريخ وحتى تطورها فى صورها النهائية فى العصور المتأخرة، وبعد هذا الكتاب حتى يومنا هذا واحداً من أهم الإنجازات الأنثروبولوجية والأدبية فى تاريخ الفكر الإنسانى، إن لم يكن أهمها على الإطلاق.

أما الولادة الفعلية للنقد النماذجى، فجاءت على أيدى تلامذة فريزر من أعضاء مدرسة كمبيريدج التى نشطت فى العشرينيات، أمثال مس جين هارسون، وجيلبرت مورى، ون. م. كورنفورد، وأندرو لايج. وقد تجاوز هؤلاء البحث فى الأساطير نفسها إلى البحث فى علاقة الأسطورة بالأدب بصفة عامة والمسرح بوجه خاص. وأخذت مدرسة النقد النماذجى تتطور أكثر فأكثر مع دراسات وأعمال نقاد البنيوية المحدثين، أمثال ليفى شتراوس ونورثروب فراى، وللأخير دراسة أساسية تعرف بنظرية الأساطير Theory of Mythos ضمنها كتابه تشرح النقد Anatomy of criticism، ويذهب فيها إلى أن الأساطير الأولى تحتوى مختلف أنواع الحكبات الدرامية وأنماط الشخصيات الأساسية القائمة فى الأجناس الدرامية الكلاسيكية الأربعة: التراجيديا والرومانس والساتير والكوميديا. وتأسسها على نظرية فراى هذه، فإنه يمكن دراسة العمل الأدبى فى ضوء النماذج الأسطورية الأولية، ويصبح مدى اقتراب العمل منها أو ابتعاده عنها أساساً لفهمه ولفك رموزه الداخلية،

المثالى، وهو معنى بعيد تماماً عن فلسفة وأهداف المدرسة النقدية التى نحن بصدد الحديث عنها. كذلك تجنبت استخدام بعض الترجمات الأخرى الشائعة للمصطلح نفسه، مثل النقد الأسطورى، أو النقد الطوطمى أو الشمائرى أو النقد الأصولى، لأنها وإن كانت تشرح بعضاً من مقومات أو خصائص هذه المدرسة النقدية فإنها كلها مصطلحات اختزالية، فيها الكثير من التصرف وتموزها الدقة.

والمقصود بالنقد النماذجى، هو تلك المدرسة التى تعتمد، فى فهمها وتقييمها للعمل الأدبى أو المسرحى، على مضاهاته بالنماذج الأصلية أو الأولية - وهى التى يعتقد الناقد أن شخصيات هذا العمل قد نسجت على منوالها. وتنظر هذه المدرسة إلى الأساطير الأولى بوصفها الميزن الذى يحتوى على مثل هذه النماذج؛ فهى أشبه بكتاب المطبخ الذى تجد فيه ربة البيت كل وصفات الطبخ الأساسية، أو أشبه بكتالوج الخياط الذى يحتوى كل «موديلات» الثياب المعروفة مزودة «بباترونات» تساعد على تفصيل ما يريد من قطع الملابس، بقصها على غرار هذه «الباترونات»، وقد يضيف بعض اللمسات الخاصة فى عملية حياكة وتشطيب الثوب، ولكن يبقى مقاربا فى صورته النهائية للباترون الأساسى أو الأصلى، الذى صمم على غرارها.

وتتصدر مدرسة النقد النماذجى مباشرة من أفكار ومنجزات كل من عالم النفس جوستاف يوج وعالم الأنثروبولوجيا سير جيمس فريزر. فنظرية يوج عن الذاكرة الجماعية أو اللاشعور الجمعى - Collective unconsciousness، هى الفكرة المحورية، أو المفتاحية، التى تقوم عليها هذه المدرسة، وهى النظرية التى تذهب إلى أن الإنسان المتحضر يحتفظ بشكل خبير وواع بالمعارف الأولى التى تكونت له فى فترة البداوة، فيما قبل التاريخ، وتخترنها أساطيره. ويفسر هذا - كما يلاحظ ويلبرس سكوت -

وللحكم على جدته وقدرته مؤلفه على الاستحداث والابتكار.

وكما يلاحظ سكوت ويلبرس، فإن النقد النماذجي قد يشترك مع بعض المدارس النقدية الأخرى في بعض مقوماته ومبادئه، ولكنه في النهاية ينفرد عنها جميعاً:

«يتطلب (النقد النماذجي) - كالنقد الشكلي - قراءة دقيقة للنص، ولكنه يعنى من الناحية الإنسانية بأكثر من القيمة الجوهرية للإشباع الجمالي، ويبدو أقرب إلى علم النفس لتحليله استهواء العمل الأدبي للجمهور (٥٥٠) وهو مع ذلك اجتماعي في بحثه عن الماضي الحضاري أو الاجتماعي، ولكنه ليس تاريخياً في عرضه قيمة الأدب بصرف النظر عن الزمن، وبمعزل عن الحقب والعصور» (٥).

الأسطورة المتخولة إلى جروتسك
بريك، أو أورفيوس مصفداً في الأغلال.

رغم أن هذا البحث يهدف إلى تفادي النقد الخارجي Extensive criticism. قدر الإمكان، أي النقد الذي يلجأ إلى معلومات من خارج العمل الأدبي نفسه، لفهم معانيه وأغراضه، والذي قد ينتهي إلى بعض التخريجات التي لا يحتملها سياق العمل نفسه - فإنني لم أستطع مقاومة إغراء ربط (قطة فوق سطح صفيحة ساخنة) بشغف تنسي وليمز بأسطورة أورفيوس. فمن ناحية، نجد أن شخصية بريك وهي الشخصية المحورية من الرجال في المسرحية - تحمل الكثير من الملامح الأورفيوسية، ومن ناحية أخرى نجد أن تنسي وليمز نفسه يقر بأنه ظل قرابة سبعة عشر عاماً مشغولاً بفكرة كتابة مسرحية تدور حول أسطورة أورفيوس. هذه السنوات السبع عشرة هي الفترة بين ظهور مسرحيته (معركة

الملائكة) عام ١٩٤٠ - وهي التي يمكن أن توصف بأنها المسودة الأولى للمسرحية حول أورفيوس -، ونشر مسرحيته (أورفيوس بهبط) عام ١٩٥٧ التي تجيء كالطبعة النهائية للمسرحية المرجوة حول الموضوع نفسه (٦). أما (قطة فوق سطح صفيحة ساخنة) التي ظهرت طبعها سنة ١٩٥٥، فهي تنوع آخر على الأسطورة نفسها، وهي النجمة المقابلة لـ (أورفيوس بهبط) على وجه التحديد.

وكمحاولة لتحديد ملامح بريك بوصفه شخصية أورفيوسية، وكذلك لتحديد الفارق بين كل من (قطة على سطح صفيحة ساخنة) و(أورفيوس بهبط)، سنلجأ إلى بعض الأوصاف والتعريفات للصور الأورفيوسية من كفتاب (أبروس والحضارة: بحث فلسفي عن فرويد)، لمؤلفه هربرت ماركيز.

ففي فصل الكتاب الذي يحمل عنوان «صور أورفيوس وترجس»، يربط ماركيز أورفيوس وترجس، ويقدمهما بصفتهم التقيض المتطرف لبروميثيوس «البطل النمطي لمبدأ الأداء التميز».. وبطل الذي تقدمه الثقافة مثلاً للكذ والإنتاجية والتقدم من خلال القهر. ومع نظيرهما ديونيسوس يمثل أورفيوس وترجس رفض العقلانية، وصورهم هي صور الفرح والإشباع والتحرر (٧)، وهذه الصور - كما يقول ماركيز - «تستدعي خبرة عالم لا يجب أن تتم السيطرة عليه والتحكم فيه، بل يتحتم تحريره، وهي حرية من شأنها أن تخلق قوى إيروس الذي تقسده الأشكال المقهورة والمتحجرة للإنسان أو الطبيعة». وطبقاً لذلك، فإنه يصبح على كل من أورفيوس وترجس العمل على «استعادة البهجة وإيقاظ الزمن، وامتصاص الموت والضميت والنوم والليل والجنة - أي مبدأ الرفاهة كحياة وليست كموت» (٨). وهكذا، فإن ماركيز يقدم أورفيوس بوصفه نموذجاً للشاعر بوصفه المحرر وصاحب المزاج الخلاقي، وواضع النظام الأرقى في عالم متحرر من القهر (٩).

تعاليم الجنسية الفكرية أو المتولدة، وهكذا يصبح فال في (أورفيوس بهبط)، هو الصورة المتطابقة مع النموذج الأسطوري؛ فهو الموسيقى الساحر الذي يتجول في البراري، حاملاً جيتاره في يده وقلبه على اليد الأخرى وأحد أقدامه على الأرض، والأخرى في السماء. أما هريك في (قطعة على سطح صفيحة ساخنة) فيصبح صورة تهكمية للنموذج نفسه، فهو كلاعب الكرة ومعبود جماهير الملاعب الرياضية، الذي يمتثل للعب وهو في قمة تألقه، بسبب إصابته البدنية والنفسية - هو أورفيوس محبط، يتوقف عن العزف بعد أن فقد القدرة على إمتاع مشجعيه بفنه. إنه أورفيوس الذي فقد روح التمرد، واستسلم لقيود الزواج ومتطلبات استمرار القبيلة الإنسانية، في مجتمع متعصب، يبيع الجنسية غير المشمرة - التي لا تنتهي إلا بالجناب - مساوياً بين الرجل والمرأة، أو بين اثنين من الجنس نفسه (للجنسية المثلية)، وبناء على ذلك، فإن المسرحيين يصبحان (أورفيوس طليقاً) و(أورفيوس مصفداً بالأغلال)، باللغة المجازية للثلاثيات اليونانية.

وإذا نحن رجعنا إلى الأسطورة الأصلية لأورفيوس، فإننا نجدها تقسم تجربة أورفيوس إلى مرحلتين: أورفيوس ما قبل هادس «Hades» (العالم السفلي أو العالم الآخر) وأورفيوس ما بعد هادس. والمرحلتان تشبهان إلى حد كبير مرحلتى آدم الشاب البري أو آدم ما قبل الفوابة، وأدم بعد السقوط والطرود من الجنة، فأورفيوس في المرحلة الأولى هو الفنان العظيم الذي يبههر الإنسان والحيوان وحتى الآلهة، بموسيقاه الساحرة، وهو الروح البرية والحرّة. ومع ذلك، فعندما تموت زوجته ومحبوبته فواده، المحبوبة يورديس من عصابة ثعبان، بهبط وراءها إلى العالم السفلي لكن يستعزدها، وينجح أخيراً في أن يتسخر هاديس، برسفون (إلهي العالم السفلي)، بموسيقاه البديعة، فيعطيه الإذن في أن يأخذ يورديس معه إلى الأرض ثانية، ولكن بشرط واحد، وهو ألا يلتفت لينظر

أما عن ارتباط أورفيوس «بالجنسية المثلية»، فإن ماركيز يفسر الأمر على أنه شكل من أشكال الاحتجاج على النظام الصارم الذي تفرضه الجنسية الخلاقة أو المتولدة The repressive order of procreative sexuality التي تحكم العالم التقليدي. إن إيروس العادي منفوخ عن كل من أورفيوس ونرجس، ليس من أجل امتثال أخلاقي، بل سعيًا وراء «إيروس» أكثر امتلاءً و«إروتولوس»^(١٠)، بعبارة أخرى، فإن ماركيز يعتقد أن صورة إله الحب التي يقبلها كل من أورفيوس ونرجس هي صورة الإله الذي يبيع كل أنواع الحب وكل أنواع الإفراط في اللذة، وأخيراً، وهذا رسم الصورة النهائية لأورفيوس أو نرجس، خاصة في عالم تؤكد ثقافته صورة بروميثيوس كالبطل المثالي - فإن صورتيهما تصبح - كما يؤكد ماركيز - صورة الرفض العظيم، ويصبح رفضهما لكل التنظيم مظهرًا لحقيقة جديدة تقوم على مبادئ مختلفة. وفي مختلف هذه الحقيقة أو هذا النظام الجديد يعلن ماركيز:

«إن إيروس الأورفيوسي يحول الوجود، فهو يسيطر على القوة والموت عن طريق التحرير. ولغته هي الأغنية، وعمله هو اللعب «Play»، وحياته نرجس هي حياة الجمال، ووجوده هو التأمل»^(١١).

وإنفاق مع هذه النظرة إلى صورة أورفيوس، وإلى النظام الأورفيوسي كما يطرّحها ماركيز، فإن مسرحية ويليامز (أورفيوس بهبط)، تبدو كالمسرحية الأورفيوسية الصرفة، التي تتغلب بتحقيق قدر أورفيوس، في رفض نظام مؤسس على قوانين مبدأ الأداء والإنتاجية، وعلى النظر إلى الموت والفرح والسلام بوصفها كلا موحداً، وعلى النقيض من ذلك، فإن مسرحية (قطعة فوق سطح صفيحة ساخنة) هي المسرحية التي تخون روح الأسطورة الأصلية، بتقديم أورفيوس (هريك) وهو يستسلم لتقاليد مجتمع تحكمه

وبعد بعد ذلك بواسطة التابعين له والمؤمنين به^(١٣)، فإن قال بترك خلقه فى الرماد المشتعل، معطفه المصنوع من جلد الثعبان، علامة تهدى إليه ذلك الطراز الهارب المتشرد من بين البشر، ممن سيصبحون آبائهم ومريديه^(١٤)، تماماً كما ترك المسيح رداءه لحواريه يتخاطفونه ويتمسحون به سعياً وراء البركة وتأكيدها للعهد.

أما بريك فى مسرحية (قطة فوق سطح صفيحة ساخنة)، فهو بوصفه مدافعاً عن الجنسية المثلية، يمثل مرحلة متقدمة جداً من التحرر ومستوى أهلى من التمرد الاجتماعى، لكنه - على خلاف فال - يمجز عن أن يواجه مجتمعه بعلاقته الجنسية مع سكبير صديقه الحميم، والبدليل عن يورديس فى هذه النسخة من الأسطورة التى تصور أورفيوس على أنه مثلى جنسياً. وعلى عكس أورفيوس الذى قتل زوجه خطأ، فإن بريك يقتل صديقه الذى يحبه وهو فى كامل وعيه، نتيجة لجنه الاجتماعى.. فهو يتركه لكى يواجه وحده تحجر مجتمعه، وهو يعرف أن الموت هو الحب الوحيد لسرهما فى مثل هذا المجتمع المتزمت:

«ماجى: ألتما الاثنان كان لكما شئ يجب أن يحفظ جيداً، نعم.. شئ يجب ألا يفسد... نعم!.. وكان الموت هو صندوق الثلج الوحيد الذى كان بإمكانكما حفظه فيه»^(١٥).

ومن الواضح أن بريك لا يتحقق له قدر أورفيوس، فهو لا يستمر فى حداده على صديقه الذى انتحر، ولا يموت أو يقتل مثل أورفيوس. ورغم أن ماجى قد توحى فى بادئ الأمر، بالتماثل مع المرأة الطروادية التى يمكنها أن تعد به حتى الموت. فإن ماجى - كما يتضح من تطور حدث المسرحية - تصبح القوة التى تحاول أن تأخذه بعيداً عن السكر والعزلة، وأن تحثه على التصالح مع نظام الحياة:

إليها أثناء الرحلة، لكنه يفعل ذلك للأسف، وعليه فإنه يفقدها إلى الأبد.

ويبدو أورفيوس فى المرحلة الثانية، كسبر الفؤاد، حزناً حزيناً لا يمكن التخفيف منه. وهو يقتل نفسه فى بعض القصص، وفى الحكايات الأكثر انتشاراً، يقطع لرباً بواسطة نساء طروادة اللواتى طار صوابهن من الغيرة بسبب حبه المخلص لزوجته^(١٦).

وفى نطاق الأسطورة، فإن (أورفيوس بهبط) هى المسرحية التى تدور حول أورفيوس ما قبل هاديس، بينما تصبح (قطة فوق سطح صفيحة ساخنة) هى المسرحية التى تدور حول أورفيوس ما بعد هاديس. لكن المسرحيتين تستخدمان استراتيجيتين مختلفتين فى معالجة الأسطورة، وتقدمان وجهتى نظر متباينتين حول شخصية أورفيوس والمبادئ التى يمثلها. فويلهاىز فى المسرحية الأولى - مثله مثل رومانسى القرن التاسع عشر - أمين بالنسبة إلى نعمة الأسطورة وعظمة النموذج الأصلى، فهو يحافظ على روحها البطولى الرومانسى ويقدم بطله على أنه صورة غير محرفة أو مشوهة من النموذج الأصلى لأورفيوس. أما فى المسرحية الثانية (قطة فوق سطح صفيحة ساخنة)، فهو - كما ذكرنا من قبل - يقطع أوصال الحبكة، ويقدم شخصية أورفيوس (فى شخص بريك) فى كثير من الجروتسك.

إن فال فى (أورفيوس بهبط) يسير نحو النهاية بوصفه متمرداً، أو بوصفه منشغلاً لنظامه الخاص، ويكمل قدره بموته. ففى البداية يتحدى مجتمعه بحبه المحرم لامرأة متزوجة، وفى النهاية - وبمحض إرادته الحرة - يقتحم النار المشتعلة لكى يموت مع المرأة التى أحبها. ويصبح موته احتجاجاً على النظام الذى يتسم بالقهر، والمبنى على أساس مبادئ الأداء والإنتاجية والجنسية المنجبة (المورالدة). ومثل أورفيوس الذى خلف رأسه المقطوع وقبشارته لطفوان على نهر هرپوس، لكى يصبح مقدساً

«ماجى: يجب أن نسمح للحياة بأن تستمر.. حتى لو أن حلم الحياة نفسها قبر وانتهى..» (ص ٥٨).

وأخيرا، فى نهاية المسرحية، فإن ماجى تنجح فى جره إلى فراشها جرا. صحيح أنه يتسم ابتسامة ساحرة، أثناء تجهيز ماجى الفراش استعدادا للقائهما الجسدى المرتقب، كأنه يحاول أن يوحى بأنه لن يكون صيدا سهلا، ولكن من الواضح أنه سيرضخ فى النهاية لرغباتها الجنسية، بدليل أنه دارى كذبتها أمام الجميع بأنها حامل، ووافق على الذهاب إلى الفراش معها رغم علمه بأن «الوقت هو الوقت المناسب لها كي تحمل طبقا للأجنده» (ص ١٧٢).

ويدى بريك فى تطوره النهائى، بوصفه شخصية درامية، استعدادا كبيرا لكى يصبح رب أسرة مستأنس ورجل فلاح وزراعة. ويدو راجها فى قبول وضع أبيه، ليس فقط على أنه رئيس العائلة والمالك الرئيسى للخيمة الكبيرة، ولكن أيضا على أنه آله تخصب بقوم يعمل واجباته الجنسية حيال زوجه بصورة آله، دون أى سرور أو متعة:

«دادى الكبير: لقد نمت مع ماجى الكبيرة بانتظام حتى وصلت إلى سن الستين وبلغت هى الثامنة والخمسين، وكان ذلك منذ خمس سنوات.. ولكنى لم أحبها إطلاقا.. لم أحبها على الإطلاق» (ص ٩٥).

وتلخصها لما سبق، فإن بريك يدو عاجزا تماما عن أن يملا مكان النموذج الأسطورى الذى ينحدر منه، وعن أن يقف بشموخه وسموقه نفسيهما، ويرجع ذلك من وجهة نظرى لعاملين أساسيين، أولهما: أنه يشغل فى تحقيق مصير أورفيوس بأن يدفع حياته لمننا للتكفير عن

ذنبه فى موت رفيقه سكبير (وهو المساوى لموت الحورية يوريدس)، وبذلك تبدو صورته ناقصة ومفتقرة إلى العنصر البطولى والنبيل. ثانيهما، أن بريك يتحول تدريجيا من «مخلوق علوى» أو «مخلوق يشبه الإله» (كما تصفه ماجى، ص ٥٧) إلى شخص عادى، ومن ثائر متمرد إلى رب بيت مستأنس. ولذلك، فإن بريك يدو، بوصفه شخصية درامية، نوعا من المحاكاة التهكمية (البارودى Parody) لأورفيوس، وتبقى ملامحه مطبوعة بالكثير من الجروتسك.

بعض الملاحظات الضرورية حول فكرة الجنسية المثلية فى المسرحية:

على الرغم من أن موضوع الجنسية المثلية، يمثل أحد المحاور الأساسية التى تتحرك عليها الدراما فى (قطعة فوق سطح صفيحة ساخنة). فإن من الملاحظ أن تنسى وليامز يعتمد الترميز، ويحاول إغراق علاقة بريك بسكبير بكثير من الغموض. وأكثر من ذلك أنه يحاول جاهدا تبرئة بريك من التورط فى أى فعل جنسى مثلى مع صديقه، أو حتى أية مشاعر جنسية ناحيته، على الرغم من أن ذلك يناقض الفكرة الأساسية بتقديم بريك كصورة لأورفيوس يتصف بالجنسية المثلية، أو أورفيوس فى أعلى درجات تحرره وتمرده على الأعراف والتقاليد وحتى الأدب، وهى الفكرة التى شرحناها مسبقا.

وفى المقابلة بين بريك ودادى الكبير، يتهرب بريك أكثر من مرة من البوح بالحقيقة عن حقيقة علاقته بصديقه، ويحاول أن يلقى باللوم عليه. وماجى هى الأخرى، نجدها تنسج وهمه بأن سكبير هو وحده، الذى لديه رغبة مشبوهة تجاه بريك:

«ماجى: إنه سكبير.. هو الذى لديه رغبة لا شعورية غير بريئة تماما، تجاه بريك» (ص ١٦٠).

أقصى درجات تجزئه وتمزده الاجتماعي على الأهراف
والثقائيد والأديان (وأكرر أن هذه العبارة مؤسسة على
المنطق الفلسفي البحث وليس الأخلاقي).

وللإجابة عن هذا السؤال، أجدني مضطرا إلى
الاستعانة ببعض المعلومات عن ويليامز نفسه وعن حياته،
بعبارة أخرى أجدني مضطرا إلى الأخذ ببعض توصيات
النقد الخارجي (أو النقد من خارج العمل الأدبي نفسه)
Extrensic criticism وهو ما حاولت جاهدا تجنبه طوال
البحث. ولكن يبقى - في نهاية الأمر - أن مثل هذه
المعلومات تصبح الوسيلة إلى فهم وتبرير بعض أوجه
التناقض أو القصور في مفهوم المسرحية، وأيضا الوسيلة
إلى كشف بعض معانيها ومقاصدها الخفية، وليس
لفرض تفسير معين أو إقحام معنى على سياق العمل دون
أن يكون متضمنا فيه أصلا.

إن تنسى ويليامز، الكاتب الذي أقر مبدأ الجنسية
المثلية، وصرح مؤخرا في السبعينيات أنه مارس اللواط
بالفعل، لم يكن يجرؤ على الجهر بشذوذه في مجتمع
الخمسينيات المتحفظ، مجتمع ما بعد الحرب الثانية
شديد الصرامة، ومجتمع المكارية وأمريكا القوية في
مواجهة الخطر الأحمر. ولذلك، فإنه يحاول أن يتجنب
فكرة تقديم بطل لمسرحيته يمارس الشذوذ الجنسي. ومن
أجل ذلك، فهو يحاول تبرئة بريك من أي إثم، ويرمي
بكل التهمة على سكبير، وهو شخصية لا تظهر إطلاقا
على المسرح، شخصية ماتت قبل الزمن الفعلي لأحداث
المسرحية.

وهذه الرغبة المكبوتة عند ويليامز في أن يخفي
جنسيته المثلية، انمكست على موقف بطله في نهاية
المسرحية، فإذا به - وهو المجد لمبادئ الحرية والرفض -
يستسلم في سرور وخاوة للقوانين الاجتماعية نفسها التي
ينكرها، ويتشارك أفكاره وأحلامه عن الحرية والنزق

حتى اللحظة الوحيدة التي يمكن أن نرى فيها مؤشرا
على وجود مثل هذه العلاقة بين الشابين، وهي اللحظة
التي يصف فيها بريك كيف كانت ماجي سببا في موت
سكبير، يقدمها ويليامز بشكل بالغ التمجيد:

«بريك: كنت راقيدا على سريرى في
المستشفى، أراقب الألعاب على شاشة
التلفزيون.. ورأيت ماجي جالسة على
الأريكة الموضوعة خارج الملعب وهي
ملتصقة بسكبير.. وذلك بعد أن
أخرج من اللعب بسبب أخطائه
التكنيكية.. ألفتني الطريقة التي تعلق
بها بذراعه.. أعتقد أن ماجي كانت
تخس دائما بأنها مهملة جنسيا.. وأنا
لم نقرب من بعضنا أكثر من
شخصين بنامان على سرير واحد..
وهما أشبه بقطين يتنمران أحدهما
للآخر» (ص ١٢٥).

إننا نحار أيام هذه القطعة، هل غضب بريك سببه
الغيرة على زوجه من صديقه سكبير الذي سمح لها بأن
تتأبط ذراعه، أم على صديقه من زوجه التي تأبطت
ذراعه؟

يقودنا موقف ويليامز المتناقض بين تأكيد الشاعر
الجنسية المثلية - على الأقل - بين بريك وسكبير، وبين
محاولة التمجيد والغلوشة وإغراق الموضوع برمته في
الضباب، إلى سؤال محوري:

لماذا يتخذ ويليامز هذا الموقف؟ ولماذا لا يقدم بطله
على أنه يمارس للجنس المثلي صراحة وبلا مساوغة أو
تمبيح أو تمويه؟ خاصة أنه قد قصد إلى تقديم بريك
على أنه صورة جديدة لأورفيوس، أي أورفيوس وقد بلغ

على أن يقضى الخريف والشتاء في عالم الجحيم. ومع العودة السنوية لأدونيس (تموز) في الربيع، تفتح الأرض لنمو النبات، ويستعيد كل من الإنسان والحيوان طاقته الجنسية ويصبح قادرا على التكاثر^(١٦).

وفي مقابلة أسطورة أفروديت وأدونيس بالمرسية، فإننا نجد أن نضال ماجي المصابر لاستعادة حب زوجها وعاطفته واستئناف حياتها الجنسية الطبيعية، يمثل انتظار أفروديت لأدونيس كل عام، وكذلك فإن الحياة القصصة التي يحياها بريك بعد موت صديقة سكبير، ومحاولاته دفن حزنه عليه في الإفراط في الشراب، ما هي إلا صورة استعارية لحياة العذاب التي يقضيها أدونيس في جحيم هاديس. ولكننا نجد في نص المسرحية إشارة أخرى لماجي - خاصة في فترة التلمذة الجامعية فيما قبل زمن المسرحية - تجعلها صورة لألثة أخرى، هي أرتميس أو ديانا الإغريقية، ربة الصيد والغابات والعفة العذرية، فماجى - هي الأخرى - مولعة بالصيد في الغابة ومعها كلابها، «سندهب لصيد الغزلان في بحيرة القمر (Moon Lake) طالما يبدأ الموسم، إلى أحب أن أجرى مع الكلاب في الغابة الباردة.. أجرى، وأجرى.. وأقفر فوق كل ما يسترضني..» (ص ٣٧). وهي أيضا لانزال تحتفظ بالأقواس والسهام التي فازت بها «بميدالية ديانا» في مسابقة الرماية بين الكليات (ص ٣٦).

وأخيرا، فإن ماجي بإصرارها على الحمل وعلى أن تصبح أما، وفي رفضها غيانه بريك مع رجال آخرين، رغم إيماله لها جنسيا وعاطفيا، تصبح معادلا يمكننا لديانا أخرى، ديانا من أفيسسوس (Diana of Ephesus) الإلهة الرومانية للزواج المقدس والخصوبة المنجبة والأمومة^(١٧).

إن ظهور ماجي في سننر الآلهة الثلاث، قد يترك انطباعا بأن ثلاثتهن يمثلن ثلاث مراحل في تطور ماجي

الصبايى والبحث عن الجمال والمتعة الخالصة. إنه يخضع في النهاية لقوانين الجنسية المولدة، ويتحول إلى آلة تخصيب، ويترك الملاعب لحياة الزراعة والفلاحة وتربية الأولاد.

إن بريك لا يموت بطلا مأساويا مثل فال في (أورفيوس يهبط)، وإنما يحنى رأسه للعاصفة، مثله مثل تنسى ويليامز نفسه، ويدوب في قوانين الأسرة ومتطلبات الأب والأم والزوجة. إن (قطعة فوق سطح صليحة ساخنة)، تصبح المرتبة، التي ينمى فيها تنسى ويليامز الفنان والشاعر، اعتداء ومصادرة مجتمعه حرته الفردية وشجب أمانته وميوله الجنسية.

(ب) الأسطورة وقد تحولت - (جروتسك) -

ماجى أو آلهة الحب التي تركت وحيدة في الفراش

هناك إشارات في لغة المسرحية المجازية لشخصية ماجى من حيث هي معادل لأفروديت إلهة الجمال والعشق والشهوة عند الإغريق، ومثلها مثل الآلهة الإغريقية، فإن ماجى شهوانية حسية، وحتى اسمها الاستعارى في عنوان المسرحية هو «القطعة»، وهي تسمية لها دلالاتها الجنسية والحسية بلا شك. وأكثر من ذلك، فإن اشتياقها إلى عودة بريك لفراشها يشبه، بوضوح، انتظار أفروديت كل عام لعودة حبيبها أدونيس. فكما تقول الأسطورة الإغريقية، فإن أفروديت (وهي المقابل لمعشمار في الميثولوجيا الآشورية البابلية) تسافر خلف أدونيس حبيبها الميت (ويقابله تموز في النسخة الآشورية البابلية) إلى عالم الموتى السفلى، لكي تسترجعه من برفسوتى، ملكة العالم السفلى. وفي غياب الإلهة أفروديت، فإن الأرض تصبح خرابا يلقمها لأن الإنسان والحيوان يفقدان عاطفتهم الجنسية، وبالتالي يصبحان غير قادرين على الاستمرار بالنوع. ولكن أفروديت، إلهة الإخصاب تنتج في النهاية في الحصوص على قرار من زيوس بارجوع أدونيس إلى الأرض في الربيع والصيف من كل عام،

دهانا الأفيسوسية، وذلك كى تؤهل نفسها لأخذ موقع «ماما الكبيرة» فى صدارة الأسرة. بعبارة أخرى، فيما أن التقاليد الاجتماعية قد تستبعد اختيار النسوة للعالم، للمواقع القيادية السياسية أو العائلية، فإن ماجى تقرر أن تشترك فى لعبة التخاصن على الإرث العائلى وعلى قيادة الأسرة، طبقا لقواعد اللعبة نفسها، فتصمم على التحول إلى صورة الأم، حتى لو كان ذلك ضد طبيعتها وضد مزاجها الشخصى، وحتى لو كان الثمن هو فقدان الجمال الأخاذ والرشاقة، وفئة أفروديت، نظير الصورة الكتيبة للإلهة الأم التى تصورها الأساطير شعناء الشعر، ولها جسد مغطى برداء ضيق عليه رموس الحيوانات، بينما صدرها مكشوف تتدلى منه أنداؤها المتعددة، كبيرة الحلمات (١٨).

والواقع أن هذه الصورة التى نقدمها لماجى بوصفها أفروديت، التى تتكرر تارة فى صورة أرتميس العذراء، وذلك فى أيام دراستها الجامعية، وتارة أخرى فى صورة الإلهة الأم، وذلك تأهبا لأن تراث موقع ماما الكبيرة.. هى صورة تبدو منطقية ومقبولة، ليس من الناحية الدرامية فقط، وإنما من الوجهة الأثنوبولوجية أيضا. ففى كتاب (مقدمة لدراسة الدين الإغريقى) تطرح مؤلفته جين هيلين هاريسون رأيا يشير إلى ديمتر (Demeter) وكور (Kore) الإلهة الأم وابنتها فى الميثولوجيا التقليدية، على أنهما ليسا الأم والابنة على الإطلاق. وتقول إنه استنادا إلى التفسير الدينى للأسطورة، فإن ديمتر وكور هما الأم والعذراء، أى هما الشكلان الأكبر والأصغر للشخص نفسه: المرأة الناضجة، والمرأة ما قبل النضج (١٩). وتأسيسا على رأى الأستاذة هاريسون، فإننا قد نعتبر كلا من أرتميس ودهانا الأفيسوسية، ما هما إلا الشكلان الأكبر والأصغر للإلهة نفسها. إن إلهة العذرية والطهارة والغابات، تصبح مع تقدمها فى العمر إلهة الزواج المقدس والأمومة والأشجار والخصب. ورغم أننا نلاحظ أن أفروديت هى الأخرى إلهة الخصب، فإننا نجد أنه من

باعتبارها شخصية درامية. ومن ثم، فإن صورة أرتميس العذراء، تمثل ماجى كاتسة صغيرة فى أيام الدراسة فى فترة ما قبل زواجها من بريك، وتصبح صورة أفروديت المعادل لصورة ماجى، بعد زواجها وأثناء حركة المسرحية، وهى بالطبع صورة لامرأة لعوب فى عنفوان ربهما، امرأة شهوانية غنجة ذات نزوات. وأخيرا تجى صورة دهانا الأفيسوسية كالصورة التى تحاول ماجى إيهام الجميع بأنها الصورة التى بدأت بالفعل فى التحول إليها، وهى صورة الأم الولود، ربة البيت وعماد الأسرة.

وعلى الرغم من أن هذا الافتراض بأن صورة الآلهة الثلاث هى معادلات للمراحل الثلاث فى حياة ماجى قد يبدو منطقيا، أو على الأقل يمكننا من فهم وتفسير الاستعارات المختلفة من الميثولوجيا، المستخدمة فى التعبير عن شخصية ماجى - فإنه افتراض قد يقود إلى فهم خاطئ لشخصية ماجى، وبالتالى لطبيعة النمو الدرامى ونمو المعنى فى المسرحية. إن الأكثر احتمالا واستقامة مع المعنى الكلى للمسرحية، هو أن صورة ماجى كأفروديت هى الصورة الوحيدة التى تعبر عن طبيعتها الحقيقية، أما صورتان الأخريان فهما مجرد صور تنكرية، بمعنى آخر - وباستخدام المعجم الماركسى - فإن ماجى ابنة الأسرة الفقيرة، هى فى النهاية بورجوازية صغيرة بحركتها طموحها الاجتماعى، ويدفعها إلى تسليق السلم الطبقي حتى القمة. ولذلك، فهى - شأنها شأن بنات طبقتها - تصنع المظهر الكاذب والخداع للسندريللا البريئة الهادئة، عديمة التجربة، كى توقع فى سحرها زوجا صغير السن جميل الطلعة - فوق كل شئ - واسع الثراء، وهى تخفى طبيعتها اللعوب ومزاجها النارى تحت جونلات الفتاة العذراء حتى تتمكن من الإيقاع بفرستها.

وانطلاقا من الطموح والتطلع الطبقي نفسيهما، فإن ماجى تعتمد إلى اختلاق مظهر الأم المتمثل فى صورة

تفخر بها ماجى، تصبح مثارا للسخرية واللمز، فتسألها ماى فى براءة مصطنعة عن «عدة» رماية ديانا التى وجدتها، وهل هى عدتها القديمة نفسها أم لا.. كأنها تقول لها إن مظهرها القديم الكاذب كالفتاة الهرمة غير المجرية جنسيا، أصبح ملائما لها تماما، وذلك فى إطار ظروفها مع زوجها السكير، الذى لا يؤدى واجباته الجنسية نحوها.

أما عن الجروتسك والغريب (Grotesque & Bizarre) فى صورة ماجى بوصفها أفروديت، فيجئ فى صورة إلهة الخصب التى لا تنجب، والتى أهملها زوجها، إن المقارنة بينها وبين ماى التى لديها خمسة أطفال، والتى «فى سبيلها إلى ولادة الطفل السادس» (ص ٢٣)، يزيد بالطبع من حدة السخرية بماجى كصورة من أفروديت. وأيضا ماجى تصبح أفروديت فاقدة للبصيرة، ومصابة بنوع من العناد الغبى، فهى تبدو مصممة على الاستحواذ على بريك بأى ثمن، أمله فى عودته الاختيارية إلى فراشها الذى هجره، متصورة أنه صنو أدونيس حبیب أفروديت، الذى لا يمكن أن يحب غيرها، بينما بريك هو فى الحقيقة صورة من أورفيوس الطائش الطليق الذى لا يمكن تملكه أو ترويضه، والذى لا يمكن أن يفرغ بنمط أفروديت غراما حقيقيا صحيحا. وهى تدرك بعد فوات الوقت أنه ليس أدونيسها المنتظر، وأنها إنما خدعت فى وسامته وجماله، وتهتف من أحماقها: «لماذا لا تصبح بدينا أو قبيحا أو شيئا من هذا القبيل حتى أستطيع أن أصبر على ذلك» (ص ٤٠). إن ماجى تصبح شخصية كوميدية متزمتة وقصيرة النظر، تدفع ثمن أحكامها الخاطئة. وهى تنتظر طوال الربيع، والصيف هو الآخر أرشك على الانتهاء، وأدونيسها المزيف لم يعد بعد إلى فراشها، فلا يصبح أمامها إلا أن تدفعه إليه قسرا.

وأخيرا، فإن تحول ماجى من صورة آلهة الجمال والحب والنزوة إلى صورة آلهة الأمومة والحمل والزواج

المستحيل إدراجها بين الإلهتين الأخريين كمرحلة وسط من مراحل تطور إلهة واحدة. بعبارة أخرى، فإن فكرة الإلهة الصغيرة المدراء التى تتحول إلى كاعب لعوب فى ربيع عمرها، وأخيرا تعود إلى الفضيلة وتصبح الأم والزوجة المخلصة فى زواج كاثوليكي، هى فكرة غير مقبولة على الإطلاق، سواء من الناحية الفيلولوجية (الدينية) أو الميثولوجية.

إن الميلودراما المفبركة وحكايات الأدب المكشوف، هى وحدها التى تروج لقصة الفتاة القروية الساذجة الصغيرة، التى تنزح إلى المدينة، فتتحولها إلى هاهرة. وأخيرا يلتقطها زوج فاضل من زبائن الماخور الذى تعمل به، ويحولها إلى واحدة من الحرائر الفاضلات سيدات المجتمع، والأمهات المحترمات.

هذا، ويطبّع التجميع على طريقة «الكولاج Col-lage» للصور الثلاث المستوحاة من الأساطير - ملامح شخصية ماجى بالكثير من الجروتسك والكاريكاتير، «وتشخبطة» - إلى حد بعيد - النموذج الأصلي المبني عليه الشخصية، وهو أفروديت. والسبب فى هذا يعود إلى التناقض الحاد بين الصورة الحقيقية لماجى (أفروديت) والصورتين التكررتين (أرتميس وديانا الأفيسوسية). إن معرفتنا بماجى القطعة المتلوية على الفراش، التى لا يشغل تفكيرها - مثلها مثل أفروديت - سوى الحب وامتلاك من تحبه، يفقد مصداق صورة ديانا، التى تستدعى ماجى فى صورتها الأولى قبل الزواج. إن صورة ديانا ربة العفاف تصبح شبيهة بقناع الخجل والعذرية الذى ترتديه اللعالب أحيانا، فتصبح مثارا للسخرية، أو تصبح كذلك التمويه الماخن الذى يلجأ إليه أصحاب صالات الاستريتر (التجرد من الشباب أثناء الرقص)، بتقديم الراقصة فى البداية بفسائير طويلة ذات شرائط حمراء ومزينة جونلات طويلة، وجوارب قطعية، وذلك قبل أن تقف عارية تماما أمام رواد الملهى. والواقع أن صورة ديانا التى

سكبير - فى وداعته وجماله الصبيانى الهادئ - معادلاً لهيبوليتس (Hippolytus) الذى كان يحب أرتميس فى الأسطورة. لكن ماجى، وهى تكشف وجهها الحقيقى كأفروديت، تبدو له مثل فيدرا (وهى ربيبة أفروديت فى الأسطورة). ومثل فيدرا التى تدفع هيبوليتس إلى حتفه، فإن ماجى تقود سكبير إلى الانتحار^(٢٠).

وإذا كانت صورة ماجى (كأفروديت التى تتنكر فى شكل أرتميس) تفسر وتبرر زواج ماجى من بريك (أورفيوس)، وهو الزواج الذى ما كان يتم لولا حيلة التنكر هذه، فإن صورة ماجى (كأفروديت التى تتحول إلى ديانا الأثينوسية) قد تفسر جزئياً، بدورها، تحول بريك فى نهاية المسرحية، وتبرر عودته إلى فراش الزوجية - وأقول «جزئياً»، لأن الموت المرتقب للأب له تأثيره أيضاً على تصرفات بريك، وعلى قابليته للتحول إلى رجل أسرة وأب ليحل محله.

وبكلمات أخرى، فإن بريك يبدأ فى قبول عودة الحياة الزوجية الطبيعية - بينه وبين ماجى - التى توقفت بعد موت سكبير، فقط عندما يوشك أبوه على الموت، وعندما تبدأ ماجى فى التحول إلى صورة الأم. ويمكن استيضاح هذا الافتراض فى ضوء ارتباط الجنسية المثلية بمقدرة أوديب فى علم النفس الفرويدى. فكما يشرح فرويد: فإن عقدة أوديب هى نتيجة زيادة حب الصبي الصغير لأمه (وذلك فى مرحلة سابقة على ظهور المرحلة القضيبية)، ثم كبت هذا الحب، بواسطة الأب الذى يظهر فى الصورة، بوصفه المنافس للصبي فى حب الأم^(٢١). وفى كتاب (هاملت وأوديب: دراسة كلاسيكية فى علم النفس الأدبى)، يصف مؤلفه أرنت جرونز نتيجتين من أهم النتائج التى تترتب على كبت رغبة الصبي المبكرة فى الاستحواذ على أمه جنسياً. ففى الحالة الأولى، فإن شعور الصبي بالرغبة جنسياً فى الأم يتم قمعه بحدة يربطه بالعار والذنب، وبالتالي فهو يفقد

الكاثوليكي، أمر يدعو إلى السخرية؛ فهى صورة لا تلائمها إطلاقاً، لأن المرء لا يستطيع أن يتصور مارلين مونرو مثلاً وهى واقفة فى المطبخ وحولها ستة من الأطفال، أو أن هند رستم بلغة الثقافة المصرية تقوم بدور كريمة مختار فى أفلام دعاية تنظيم الأسرة، وتوزع موانع الحمل على النساء والرجال. إن صورة ديانا من أفيسوس بأدائها المتعددة، تصبح كذلك صورة جروتسكية وكاريكاتورية وساخرة من مواقف ماجى الإغرائية واستعراضها ملابسها الداخلية أمام بريك طوال المسرحية.

الحيلة أو الخدعة الفنية (The gimmick)

والتحول (The metamorphosis)

كما ذكرنا من قبل، فاللعبة أو ما سميناه بـ«البكش الفنى» فى المسرحية يتمثل فى الافتراض بأن أورفيوس وأفروديت يتزوجان فى صورة بريك وماجى. فماجى وهى متنكرة على شكل أرتميس (ديانا الإغريقية)، تبدو لبريك فى صورة الفتاة الهادئة ذات الوجه الطفولى الصبوح (من نوع المونا ليزا) فيتزوجها معتقداً أنها صورة أخرى ليوريديس الحورية التى أحبها أورفيوس. ويتصور بريك أن ماجى لن تتدخل فى علاقته الجنسية بصديقه الحميم سكبير، وأنه سيستطيع الجمع بينهما. والأكثر من ذلك، أنه يعتقد أنه يضاعف اللذة (طبقاً للتقليد الأوروبى الفرنسى فى القرن التاسع عشر الذى وصفه مونييه فى لوحته الشهيرة «الغداء على العشب»: «أنا وصديقى والحورية العارية، نتغذى معاً على الحشائش فى الغابة البرية»). وللأسف، فإن الأمور لا تسير مع بريك على هذا المنوال، فتفسد عليه كل شئ، إنها تكشف صورتها الحقيقية، وهى صورة أفروديت الشهوانية المتسلطة، والعدوانية من الناحية الجنسية، وتتمكن من إقصاء سكبير عنه، بل من إقصائه من الحياة نفسها.

أما عن انجذاب سكبير لماجى، فيمكن فهم دوافعه من خلال تنكر ماجى كأرتميس، فمن الممكن أن يكون

تطلب من زوجها علاقة جنسية ناضجة، فإن يريك يصيبه الذعر ويهجر فراشها.

إن انتحار سكبير - الذى يتحمل الثلاثة مسؤوليته - يعطى يريك عذراً مقبولاً، لاتباعه عنها، إنه يجعل منها وحشاً مصاصاً للدماء، يتحمل كل الذنب فى موت صبي برئ، ولكن عندما يصبح موت الأب أمراً مؤكداً، وعندما تظهر ماجى - فى الوقت نفسه - إمكان تحويلها إلى صسرة أم يريك وهى فى ريعانها، يبدى يريك استعداده للعودة إلى الحياة الجنسية الطبيعية كما تقررها قوانين الجنسية المتولدة أو المنجبة، التى سبق له رفضها. وهكذا، فإن بشائر نضج يريك وميله إلى حياة الاستقرار ترتبط أساساً بتحول ماجى إلى البديل لأمه.

وفى نص (قطعة على سطح صفيحة ساخنة) هناك الكثير من القرائن على أن ميول يريك إلى الجنسية المثلية، إنما تنبع من معاناته لمقعدة أوديب. ويمكن استقراء هذه الدلائل فى الكثير من لحظات المسرحية، ومن خلال بعض المواقف، سواء بينه وبين الأم أو بينه وبين الأب أو مع زوجه ماجى. وعموماً، فإن علاقة الحب بين يريك وماما الكبيرة تبدو علاقة أوديبية بشكل حاد، ويؤكد ذلك أكثر من مؤشر. أولاً، هناك تحميرها لاختياره رئيساً جديداً للأسرة، على الرغم من أنه العاقل السكير، والنزق الذى لا يتحمل مسؤولية، وهى من أجل ذلك تستبعد ابنها الأكبر جوهر، رغم أنه والد الأطفال الخمسة، والهامى الناجح الذى يكرس وقته ونفسه لخدمة مصالح العائلة. وثانياً، نجد ماما الكبيرة، وقد تأكد لها قرب موت بابا الكبير، ترسل فى طلب واحد فقط من ابنائها، وهو يريك، وتتجاهل تماماً وجود جوهر، كأنما وجود يريك إلى جانبها، هو الذى سيضمن بقاءها على رأس الأسرة حتى بعد موت الأب. (وهنا تصبح ماما الكبيرة، محاكاة هزلية «Parody» لجوكاستا، المرأة التى تتمكن من البقاء على العرش عن طريق الزواج من ابنها

شعوره بالانجذاب نحو الجنس الآخر برمه، وتصبح النسوة كلها محرمات بالنسبة إليه، مثل أمه تماماً، وهكذا يصبح مثل هذا الصبي عرضة للانغماس فى الجنسية المثلية إذا توافرت له بعض العوامل المساعدة الأخرى. وفى الحالة الثانية تتعرض رغبة الصبي الجديدة المتولدة تجاه أمه للكبت، ولكن بصورة غير كاملة، فيصبح مشدوداً إلى أمه وغير قادر على أن يحب امرأة أخرى.. إلا أنه أحياناً، فى هذه الحالة إذا لم يكن الارتباط بالأم قوياً جداً، يمكن للصبي أن يتحصن ضده تدريجياً.. وغالباً ما يكون هذا التحصن غير كامل أيضاً، حتى إن الصبي سيحب ويتزوج فقط امرأة تشبه أمه (٢٢).

وتأسيساً على تحليل فرويد، فإنه يبدو أن يريك فى (قطعة فوق سطح صفيحة ساخنة)، قد مر بالتجارب الموصوفة فى الحالتين السابقتين؛ فهو يواجه قهراً شديداً لرغباته المحرمة تجاه الأم، مع وجود أبيه الذى كان يرى فيه دائماً بطلاً مثالياً أسطورياً، وغريباً لا يمكن قهره. ولذلك، فهو عندما يقابل صبياً مجبواً آخر، فى لعبة كرة القدم - وهى لعبة ترمز إلى العنف والاحتكاك الجسدى، وتحفل بشئى الأحاسيس السادة والماسوشية - تنشأ علاقة جنسية مثلية بين الصبيين. ولكن عندما يستبعد الأب (مصدر القهر)، فإن يريك يبدأ فى الإعداد لعلاقة جنسية سوية مع الزوجة التى تشبه أمه.

لماذا يتزوج يريك ماجى؟ أولاً، لأنها تمثل واجهة شرعية ودرعاً يمكن أن يستعمله لكى يتفادى إدانة المجتمع التقليدى للعلاقة الجنسية غير المنجبة التى يمارسها - أو على الأقل التى يحب أن يمارسها.. ثانياً، لأنها تبدو بالنسبة إليه (فى بداية تعارفه عليها) تلميذة جميلة. هشة، لا تجرمة لها.. وبالتالي فيمكنها أن تكون الشريك المناسب للملذات الفموية والشرجية المتعددة (Oral and anal Small). ولذلك، عندما تكشف ماجى عن وجهها الحقيقى، كامرأة ناضجة ذات غيرة جنسية،

ونحن نلاحظ أن الأب أثناء لقائه الأخير ببريك، يظل ينسج الأكاذيب واحدة بعد الأخرى، عن قدرته وقوته الجنسية، محاولاً أن يظهر لبريك خصماً لا يقهر. وإذا كان بريك متردداً في مكاشفة أبيه بحقيقة مرضه، فذلك لأن كرهه له وخوفه منه، يمتزجان بحب كبير له، وإعجاب بفحولته أيضاً. إن دادي الكبير ليس فقط عدواً لبريك، ولكنه أيضاً بطله، والرمز المقدس الذي ظل يملأ خياله طوال الوقت. إن ما يحكم مشاعر بريك، هو التوتر الناتج عن الصراع بين الرغبة في التخلص من أبيه وألمه وحزنه من الطريقة التي يموت بها الأب، ليس كمحارب عظيم في معركة وإنما كحيوان جريح^(٢٣).

وأخيراً، فإن تحول ماجي قرب نهاية المسرحية إلى صورة الأم، الذي أنشأنا إليه من قبل على أنه المفتاح لعودة الحياة الطبيعية بينها وبين بريك، يصبح هو الآخر دليلاً على إصابة بريك بعقدة أوديب. بمعنى آخر، إن بريك لا يشفى من جنسيته المثلية إلا بعد عشوره على البديل لأمه، أو المرأة الأم الأقوى التي تخنو عليه وتفرض عليه سيطرتها:

«ماجى : بريك.. لقد اعتدت أن أعتقد أنك أقوى منى.. وأنى لا أريد أن أخضع لسلطوتك.. لكنى الآن أقوى منك.. وبالتالي أستطيع أن أحبك بصدق أكثر» (ص ١٧٢).

(ج) محاربات الأمازون: أو الجروتسك في حبكة المسرحية

«إن المغامرة عندما تصل إلى منتهاها وبعد أن يتغلب البطل على كل الصعاب ويصرع الوحوش والفيالان كافة، عادة ما تقدم على أنها زواج طقسى بين البطل المنتصر، الممثل لروح الشر، والإلهة المتوجة ملكة على العالم»^(٢٤).

بعد قتله أباه، وتزداد نغمة السخرية والجروتسك في صورة الأم الكبيرة كجوكاستا، عندما تجلس القسيس على حجرها (ص ٦٩)، (حيث تشير التورية المازحة إلى صورة جوكاستا مع العراف ترميسياس).

المؤشر الثالث للطبيعة الأوديبية في علاقة الأم ببريك، نجده في استخدامها فكرة الحب المحرم مع ابنها، لإثارة غيرة زوجها «بابا الكبير»، بعد توقف علاقتهما الجنسية، ويتمثل ذلك مثلاً في المشهد الأول من المسرحية الذي توجه فيه الحديث التالي إلى بريك، على مسمع من بابا الكبير:

«.. أنت أبيها الولد السيئ.. أنت يا ولدى الصغير السيئ.. أعط ماما الكبيرة قبلة.. أنت أبيها الولد السيئ.. (للأب) انظر إليه وهو خجلان.. إن بريك لا يحب أن يتم تقبيله أو عمل ضجة حول هذا الأمر.. ربما لأنه غارق في القبل..»

... أريد أن أجلس إلى جانب حبيبى بريك على الأريكة.. وأن أمسك بيده وأحبه قليلاً..» (ص ٦٨).

وإذا انتقلنا إلى العلاقة بين بريك ودادي الكبير، فإننا نجد أن الشعور العدائى المتبادل بينهما، الذى يلمون كل لقاءتهما معاً، هو مؤشر آخر على عقدة أوديب عند بريك. إن إصرار دادي الكبير على فتح موضوع العلاقة الجنسية المثلية لبريك مع سكبير، يصبح معادلاً لتهديد الأب باستئصال عضو الذكورة لدى الصبي، إذا أبدى أى شعور محرم تجاه الأم. إن الأب الموشك على الاحتضار يخشى أن ينتهز الابن الفرصة ويظهر مشاعره الجنسية المكبوتة تجاه الأم، ولذلك يهجم حديثه ولمزه عن العلاقات الجنسية الشاذة - سواء بين العجوزين اللذين ماتا في المزرعة، أو بين ابنه وصديقه - تحذيراً لبريك من إطلاق العنان لمشاعره الأوديبية.

ماى، فهى الأخرى تمثل الطرف المسيطر مع زوجها جوير، إنه لا يستطيع التصرف دون أوامرها، فقبضتها عليه حديدية، وهى العقل الذى يخطط لكل تحركاتهما معا.

وإذا انتقلنا إلى الرجال الثلاثة فى المسرحية، سنجدهم - على النقيض من النساء - مسلوبى الإرادة، لا حول لهم ولا قوة؛ دادى الكبير هو رجل مريض مرضاً فظافاً، غارق فى خيالاته وأوهامه الجنسية، حيث ينام فيها مع امرأة عارية إلا من الماس وقطع الفراء (ص ٨٩). وبريك هو لاعب كرة مصاب، ومعتزل الملاعب، يهرب من ذكرياته الأليمة حول فقدانه صديقه، فى الكأس والشراب. وأخيراً، فإن جوير، هو الآخر، لا يعدو أن يكون دمية تتلاعب بخيوطها زوجة ماى.

إن الصراع - فى أعلى مستواه الهرمى فى المسرحية - هو صراع بين النساء، وليس الرجال الذين هم فى الأغلب، «فياشون وكذابو زقة»، مما يجعلنا نرى المسرحية تصور مجتمعاً تتحكم فيه الأم، وهو عودة لما يسميه هسيود بـ «العصر الذهبى»، وهو عصر عاش فيه جنس من الرجال الضعاف والماجنين، وهم زراعيون، أطاعوا أمهاتهم طوال حياتهم (٢٥).

وإذا كان بريك، لاعب كرة القدم (وهى اللعبة التى ترمز فى أسريكا للقتال والعنف) يمكن - للوهلة الأولى - أن يعتبر الاستثناء الوحيد لمثل هذا المجتمع الزراعى المفتقر إلى المقاتلين، فإنه يصبح استثناء لا محل له عندما نعلم أنه مصاب فى قدمه، وأنه معتزل الملاعب، فضلاً عن أنه سكير لا يهتق من الخمر. وأخيراً فهو الآخر يرهص بتحوله إلى مزارع عند نهاية المسرحية، وبعد أن يصبح من المؤكد أن تؤول إليه مزرعة أبيه.

وفى هذا الصراع الدموى حول عرش الأسرة، فإن ماى بصفتها المرأة «الخصبة» (بما تملكه من أطفال

بهذه العبارة يرتب جوزيف كاميل النسق التقليدى للأسطورة؛ حيث تنتهى عادة بالزواج بين الآلهة والمহারب الذى تمكن فى النهاية من أن يتوج بالنصر رحلته الأوديسية المرحبة. هذا الترتيب قد تم عكسه تماماً فى المسرحية. فماجى، وليس بريك، تصبح المحارب الذى يكسب فى النهاية؛ فهى تغفر ببريك، أو «المخلوق الشبيه بالآلهة»، كمكافأة لها على معاركها الضاربة مع النسوة الأخريات، حول الحصول على نصيب الأسد من تركة الأب المحتضر. هذا التغيير فى منطق الأسطورة، يجعل منها «جروتسك»، ويصبح - كما أسلفنا القول - عاملاً أساسياً فى النظر إلى المسرحية ككوميديا مقلوبة، أو محاكاة تهكمية للكوميديا Parody of comedy (وهى الفكرة التى سنستخدم هذه الدراسة بالحديث عنها).

والواقع أن النساء الثلاث فى المسرحية (ماما الكبيرة وماى وماجى)، يظهرن وقد استولين على السلطة تماماً وأخذن مقاليدها من أبهى أزواجهن. إنهن يحاربن معارك الرجال، ويتحكمن فى حياة ومصائر الرجال. فماجى تقف بصلاية ضد محاولات ماى وزوجها جوير فى إبعاد بريك عن المنزل (وبالتالى عن الصراع حول الميراث)، بوضعه فى عيادة لعلاج مدمنى الكحول (ص ٣١)، وهى تشتترى لبريك هدية ليقدّمها إلى أبيه بمناسبة عيد ميلاده، وتحاول استمالة دادى الكبير (الذى يرغب فيها جنسياً)، فتغمر له رداً على نظراته الراغبة فى جسدها. وأخيراً، فهى تجر بريك إلى سريرها جراً وتكاد تفتصبه اغتصاباً، لكى تحمل الطفل الذى سيولهما للميراث.

وماما الكبيرة التى تظهر كأنها الملكة الأم المعجوز، تستبدل هى الأخرى فى الدفاع عن كياناتها. لقد أخذت القيادة العائلية من دادى الكبير، لكى تفعل ما فى وسعها لتبقيه فى موضعه رئيساً للعائلة، ومن أجل ذلك فهى تزيف التقارير العلنية عن مرضه وتدعى كذباً أن ما به لا يعدو أن يكون التهاباً فى القولون، وليس سرطاناً. أما

ولما كانت عقيدة عبادة ديانا الأفيوسية تعود إلى قبائل الأمازون الأسطورية من النساء المهاريات^(٢٦)، فإن الإشارة إلى تحول ماجى قرب نهاية المسرحية إلى معادل لديانا الأفيوسية يناسب جدا تقديم ماجى كالمراة المهارية التى فازت أخيرا بعرش الأسرة، لتصبح أشبه بملكة شعب الأمازون من النسوة المهاريات. وتناسب صورة بريك بمكانه الخشبي هى الأخرى مع هذا السياق، حيث يصبح رمزا ساخرًا لزوج ديانا الأفيوسية فى الأسطورة وهو «ملك الغابات والأخشاب»^(٢٧).

(د) هاياواتا يظعن أباه بمكان خشبي

أو الجروتسك فى طقوس قتل الملك المقدس

إن لقاء الأب والابن هو موضوع متكرر فى الميثولوجيا، وهو يرتبط دائما بالدم والعنف، تعبيراً عن الصراع المميت بين النظام القائم والقوة الناشئة الجديدة. لكن نتائج هذا الصراع عادة ما تكون مختلفة اختلافا كبيرا، من أسطورة لأخرى. فأحيانا ينتصر النظام الجديد، كما يتضح فى انتصار زيوس على أبه كرونوس، وأحيانا أخرى ينتصر النظام القديم كما يتمثل فى قتل رستم ابنه سهراب فى الملحمة الفارسية (الشاهنامة). وفى حالة أخرى يموت كل من الأب والابن بيد الآخر، كما يحدث فى مصرع الملك آرثر وابنه غير الشرعى مودرد فى أساطير الكأس المقدسة وحكايات كاميلوت والملك آرثر^(٢٨).

وعلى الرغم من أن اللقاء بين دادى الكبير وبريك يحتوى على الكثير من العناصر التى توجد فى مثل هذه الأساطير التى تصور معارك الآباء والأبناء، فإن نتائج هذا اللقاء تبدو مختلفة تماما عن النماذج الثلاثة التى ذكرتها. إن أقرب نموذج بمثل لقاء بريك مع دادى الكبير قد نجده فى اللقاء بين هيواثا Hiawatha وأبيه مودجيكيويس Mudjekeewis الذى يصفه الشاعر

خمس، علاوة على السادس المنتظر مجيئه بين لحظة وأخرى، تظهر بصفتها الأكثر استحقاقا من ماجى، لاحتلال موقع ماما الكبيرة، لكن الأم - أو بلغة مجازية - الملكة الطاعنة فى السن، تسلم تاجها لماجى وليس لماى، لعدد من الأسباب: أولها - كما شرحنا فيما سبق - لأن ماما الكبيرة تهدد بريك وليس جوهر لكى يحل محل زوجها. وثانيها - فإن ماما الكبيرة لا تحب «تكتيكات» ماى ضدها وضد ماجى: فهى تتجسس على ماجى وبريك، وتحاول أن تعرف الحقيقة حول صحة دادى الكبير. والسبب الثالث - وربما يكون الأهم - أن ماما الكبيرة، وهى نفسها تجسّد للمهارة الجنسية الأنثوية: «.. هذه المرأة المعجوز.. لا تكف أبدا عن طلب الموافقة..» (ص ٩٨)، تستطيع أن ترى بعينها الخبرة أن ماجى هى الموهبة الحقيقية فى الفراش، رغم أن هذه الموهبة لم تختبر بعد.

ونتيجة لما سبق، فإن الفراش يصبح مويقة مهمة فى المسرحية، فهو المعادل لساحة المعركة. فالمرأتان، ماما الكبيرة وماجى، تغلقان أبواب حجرى نومهما، وتوصدان الأبواب على زوجيهما (أحدهما مكبر، والآخر يموت من السرطان)، وطوال المسرحية يحاولان منع تسرب أية معلومات عن ظروف زوجيهما البدنية المتدهورة. وكذلك تقضى كلتا المرأتين وقتا طويلا مع زوجها فى الفراش، على أمل أن يستعيد الزوجان قوتهما.

وأخيرا، يسمح للرجلين بمبارزة شكلية، تحت إشراف المرأتين اللتين تأخذان موقع المدرب أو المدير الرياضى، ولا تفلح محاولات ماى وجوهر فى منع هذه المقابلة الاستراتيجية بين بابا الكبير وبريك - أو لنسمها المباراة على اللقب بلغة الرياضة - على الرغم من محاولتهما تتبع دادى الكبير أينما ذهب. والمبارزة أو المباراة التى تتم بين بريك وأبيه، رغم أنها تتصاعد فى الحمية بالتدريج، لا يمكنها فى النهاية أن تتخطى الجانب الهزلى لمعركة بين ملك عجوز، وأمير أعرج وجريح.

بعضها وبعض، فإننا نجد أنها هي نفسها في المسرحية والملمحة. فبريك يريد أن ينتقم من أبيه مثل هياواتا، والأب في الحالتين يريد أن يعتبر قوة ابنه حتى يتأكد من أنه يشبهه، أو بمباراة أخرى يريد أن يمتحن خليفته الذي سيخلفه على العرش (إن دادى الكبير يريد أن يتأكد أن بريك ليس الصبي الخانع الذي تنتشر الإشاعات حول شذوذه الجنسي). وكما في الأغنية، يتصالح الأب والابن في النهاية ويوحدان قواهما ضد العدو (ماى وجور).

وكما يحس هياواتا بمشاعر الكراهية تجاه أبيه، بسبب ما أحدث لأمه وبنونا، فإن بريك هو الآخر يرى في الأب الغريم الذي كبت أحاسيسه المهرمة المبكرة نحو أمه، والذي كان سبباً فى انغماسه فى مشاعر الجنسية المثلية وهو إذا كان قد تزوج ماجى، فإنما فعل ذلك ليقدم الواجهة الاجتماعية الشرعية التى يريدها أبوه. وبالتالي فإذا كان صديقه كبير قد مات بسبب زواجه، فإنه بعد أباه مسؤولاً - ولو بشكل غير مباشر - عن انتحار صديقه؛ أى أنه من الممكن القول أيضاً بأن حزن بريك على صديقه ورغبته فى الانتقام ممن تسببوا فى موته توازى حزن هياواتا على أمه وبنونا.

ورغم التشابه بين مقابلة الأب والابن فى الملمحين، فإن المعركة بين بريك ودادى الكبير، تبدو هزلية جداً، مليئة بالجرسك والسخرية الكاريكاتورية؛ إنها تتحول إلى عراك عيبى بين كهل مريض وشاب يعرج على قدم مصابة. كما أن فقدانهما القدرة الجنسية (بسبب الشيخوخة فى حالة الأب ولأسباب نفسية مع الابن)، يصبح معادلاً لمجزهما البدنى. وفى مشهد المواجهة بينهما، فإن القسوة الجسدية ضعيلة وتكاد تكون معدومة، وتتحول المعركة بينهما - فى معظمها - إلى مشادة كلامية ساخنة، وحتى المكاز الذى يلوح به بريك فى وجه والده بعد أن ألقاه أرضاً، يصبح معادلاً هزلياً جداً للرمح الذى يبارز به أباه؛ إنه «موتيفة» تؤكد عنصري

الأمريكى هـ. و. لونغفللو، فى ملحمة (أغنية هياواتا)، وهى الملمحة التى كتبها مستوحياً أحداثها من أساطير الهنود الحمر الأمريكيين وصيها فى نسيج أنثوى أومى يشبه نسيج (قطة فوق سطح صفيحة ساخنة). فهياواتا الذى تقوم جدته نو كوميس Nokomis على تربيته تخبره بأن أباه قد هجر أمه وبنونا Wenonah قبل مولده، مما جعلها تموت حسرة وحزناً بعد مولد هياواتا بوقت قصير. وفى الجزء الرابع من الأغنية، يذهب هياواتا إلى والده كى ينتقم لأمه ويستمر العراك بينهما دامياً ثلاثة أيام بليلتهما، حتى يوقفه الأب مودجيكويس، بعد أن أعجب بشجاعة ابنه واستبساله، إذ رآه صورة من شبابه.

وأخيراً، يقرر الأب أن يمد ابنه هياواتا لمشاركته مملكته مكافأة له على شجاعته (٢٩).

إن المقارنة بين لقاء الأب والابن فى (قطة فوق سطح صفيحة ساخنة) و(أغنية هياواتا) تكشف تشابهاً كبيراً بين الاثنين. سواء من الناحية البنائية والإيقاعية أو من ناحية سلوك الطرفين وأحاسيسهما فى كل من اللقائين. إن كلا المشهدين يستخدم بناء إيقاعياً مقسماً إلى وحدات أو «موازير» إيقاعية مقفولة، كل وحدة تبدأ من الصفر وتظل تعلو فى كريسندو (Crescendo) حتى الذروة، ثم تهبط إلى نقطة سكون مرة أخرى (Diminu-endo) لتبدأ وحدة أخرى، فيصبح اللقاء شبيهاً بجولات مباريات الملاكمة، وفيه تتابع الجولات حتى تنتهى بتصالح المتقاتلين، بعد أن أشبع كل منهما الآخر لكما، بما فى ذلك اللكم غير المشروع، الذى يتصف بالنذالة (الضرب تحت الحزام).

واستمرارا فى هذه المقابلة بين اللقائين فى المسرحية والملمحة الشعرية، فإننا نجد أن اللحظة التى تسبق القتال بين الأب والابن فى الملمحين، هى لحظة تتدفق فيها مشاعر كل منهما تجاه الآخر، وتختلط فيها مشاعر الحب بالخوف والحذر. أما عن موقف الشخصيات حيال

«الجروتسك» و«البارودي» في صورة اللقاء الأسطوري بين الأب والابن في المسرحية.

وبعيداً عن أساطير صراع الأب مع الابن، فإن ربطنا بريك بصورة أدونيس، وهي الصورة الحافظة التي كونها ماجي عنه (كأفروديت) .. يجعل اللقاء بين الأب والابن في (قطعة فوق سطح صفيحة ساخنة) يستدعي فوراً صورة المعركة بين الشتاء والربيع، في «طقوس الربيع» - وهي المعروفة في الأنثروبولوجيا بالطقوس الأليوزيسية - وفيها ينتصر أدونيس على قوى الظلام والموت التي سيطرت عليه طيلة إقامته الشتوية في هاديس، ويعود إلى الأرض حاملاً معه النماء والمحصول، وموظفاً الحب والرغبة الجنسية لدى الإنسان والحيوان. ولكن لأن بريك هو أدونيس مزيف، فإن هذه الطقوس تؤدي في المسرحية بشكل هزلي وجروتسكي ومقلوب تماماً. إن ماجي، كأفروديت، تظل تنتظر بلا جدوى عودة أدونيس (الربيع)، وعندما يولي الربيع وبوشك الصيف على الانتهاء، تضطر إلى الكذب حول عودته وتدعى إنها تحمل بذرة في أحشائها. وريك (الربيع) ودادي الكبير (الشتاء) لا يتعاركان عندما يلتقيان، وإنما يتصالحان، مما يوحي بأن الحياة فوق الأرض سيكون مصيرها الفوضى، وأن تجديد خصوبتها قد يتأجل لعام آخر، وما يجعل ماجي تعجل بالكذب حول حملها إنقاذاً للموقف. وفوق ذلك، فإن الاحتفالات لا تقام من أجل الربيع (الحياة والدفع)، ولكن من أجل الشتاء (الموت والبرودة). وهكذا، فإن شموع كمكة عيد الميلاد تضاء احتفالاً بدادي الكبير الموشك على الموت، وفي الاحتفال بعيد الميلاد يغني أطفال ماي وجوبر أغنية هي تقليد عابث لأغنيات الأطفال في احتفالات الربيع. ففي (الفصل الذهبي) يخبرنا جيمس فريزر كيف أن أطفال بوهيميا يغنون ترحيباً بمجيء الربيع وانتهاء الشتاء وبداية نمو الزرع في الأرض، وأثناء الأغنية يحملون دمية كبيرة لرجل مصنوع من القش (خيال مآته) يمثل الموت، ويشعلون فيه النيران، وهم يترنمون قائلين:

«نحن الآن نحمل الموت خارج القرية ونجني بالصيف الجديد إلى القرية مرحباً أبها الصيف المزهر.. مرحباً أبها القمح الصغير الأخضر»^(٣٠).

وما يدعو إلى السخرية أن أغنية الأطفال في المسرحية فضلاً عن أنها تستخدم تركيبة لغوية هرائية، فهي ت قلب سياق الأغنية السابقة، فيغني الأطفال فيها محتفلين بالجد المعجز المثل للشتاء:

«Skinemerinka - dinka - dink

Shinamorinka - do

We Love you.

Shinamarink - dinka - dink

Shinamarink - do

Big Daddy, yor» (pp. 70-71).

والى جانب هذه الصورة التهكمية لطقوس الربيع، المسرحية تقدم أيضاً محاكاة تهكمية (بارودي Parody) لطقوس «قتل الملك المقدس». فكما يشرحها فريزر، تتركز هذه الطقوس حول اعتقاد الشعوب البدائية بأن ملوكهم المقدسين يجب ألا يسمح لهم «بأن يموتوا ميتة طبيعية، بسبب كبر السن أو المرض». وعليه، فإنه يجب أن يتم قتلهم بمجرد أن تظهر عليهم «الأعراض بأن قوتهم قد بدأت في الضعف»، وعن طريق قتلهم الملك، فإنهم يستطيعون الإمساك بـ «روحه» عند هروبها وتحويلها إلى الخليفة المناسب، وبالتالي منع الدنيا من الانهيار بالانهيار الإله الرجل، أو رمز التجسيد الإنساني للإله^(٣١).

وطبقاً لطقوس قبائل الشيللوك (Shilluk)، فإن عجز الملك عن إشباع الرغبات الجنسية لزوجاته، يعتبر علامة على فقدانه قوته وألوهيته، وبالتالي فإن الملك بدان، وبعدم على الفور بمجرد أن تخبر زوجاته رؤساء القبيلة عن ضعفه الجنسي. وحتى وهو في قمة قوته، فإن الملك

ويقدم نفسه كغاز أسطوري مثل هانيبال أو تيمورلنك، يقهر أسبانيا وبلاد العرب، ويقدم قضيبه المقدس لفنائه مغربية صغيرة السن، لكي تلمسه لمسة مباركة، وهو يغرق في خيالاته وأوهامه التي يواقع فيها امرأة عارية مغطاة بالفراء، وهذه صورة سهرالية تعادل مشهد إعدام ملك الشيللوك المريض؛

يبدأ تنفيذ الإعدام في الملك، بمجرد صدور حكم شيخ القبيلة.. ويتم بناء كوخ خاص بهذه المناسبة.. يقتاد إليه الملك، حيث يرقدونه ويسندون رأسه إلى حجر فتاة عذراء في سن الزواج.. ثم يخلق عليهما باب الكوخ.. ويتركان معاً، دون طعام أو ماء أو نار، كي يموتا من الجوع والاختناق^(٣٣).

(د) الكوميديا المقلوبة في «قطة فوق سطح صفيحة ساخنة»

كما يوضح نورروب فراي في (نظرية الأساطير - Theory of Mythos)، فإن الكوميديا هي النوع المسرحي المعبر عن طقوس الربيع Mythos of Spring. وتبعا لفراي، فإن حبكة الكوميديا الكلاسيكية الميناندريّة، التي تبعها بلوتوس وثيرتيوس، قد أصبحت النسق الأكثر شيوعا، والقاعدة التي بنى عليها معظم كبار كتاب الكوميديا فيما بعد مسرحياتهم، شكسبير وموليير وجولدوني وماريفو وشو وغيرهم. وتدور هذه الحبكة حول مطاردة الفتى للفتاة التي يحبها، وانتصارها على العقبات التي تترض زواجهما، والتي يضعها في طريقهما - عادة - كبار السن (الأب المتزمت، العم البخيل، الزوج الكهل الفيور... إلخ)، ويتصمر المهبان بفضل صدق عواطفهما ونبيلها، وبفضل مساعدة الخدم الأذكياء. وفي نهاية المسرحية يلتقم شمل العاشقين، ويعلن عن زواجهما في حفل بهيج^(٣٤).

قد يكون عرضة لهجوم المنافسين على العرش، وعادة ما يكون ابنه الذي يصبح من حقه أن يقاتل الملك، ويحكم بدلا منه إذا نجح في قتله^(٣٥).

ومن الواضح أن المسرحية تقابل معظم هذه الطقوس بطريقة ساخرة وتهكمية، فنحن نواجه بملك مقدس (دادى الكبير)، وقد فقد بالتأكيد قواه الجنسية، بدليل أن حياته الجنسية مع زوجته قد توقفت منذ خمس سنوات (ص ١٩٥). أما الابن المنافس على العرش، فإنه - على الرغم من حداثة سنه ومظهره الرياضي الجميل - يفتقد المؤهلات اللازمة، فأولا، هو يقدم على أنه ممارس للجنسية المثلية (رمز النشاط غير المنجب والمهرم)، وثانيا، هو بوصفه زوجا يبدو فاقدًا تماما كل رغبة أو اهتمام بزوجه المولعة باللذة الحسية. أما العكاز الذي يستخدمه بريك بدلا من الرمح، في معركته مع الأب، فيصبح رمزا فرويديا للقضيب الذكوري، وقد فقد فعاليته؛ فهو قضيب خشبي لا حياة فيه يمثل توقف بريك عن النشاط الجنسي. وما يدعو إلى الدهشة أن الرجل المعجوز، وليس الابن الشاب، هو الذي يحاول أن يوحى بأنه لا يزال في عصفوان قوته، حتى إنه يقارن نفسه بالإعصار (ص ١٠٣). إن دادى الكبير، الموشك على الموت، يصبح هو الطرف الذي يجسد الرغبة في الحياة والبقاء - بينما بريك الرياضي الشاب، يسفر عن الرغبة في الموت. إن سلوك بريك هو سلوك انتحاري، وخرقه التام في الخمر والأحزان هو موت مجازي يدل للموت الفعلي.

وكذلك، على عكس زوجات الملك اللواتي يفننن أسرار ضعفه الجنسي، فإن ماما الكبيرة تفعل العكس. فرغم أن دادى الكبير لم يقر بها منذ خمس سنوات فهي تخفى ذلك، بل تمنع في الإصرار على أنه سليم الجسم، وأن ما به ليس السرطان، ولكن «... شيء بسيط اسمه القولون العصبي»، وأخيرا، فإن دادى الكبير لا يتوقف عن الحديث ولو كذبا - عن فحولته الجنسية

الخدم الأوفياء ولا قوة الحب بينها وبين بريك. ولكن بمساعدة دادي الكبير وماما الكبيرة.. يصبح من المضحك أن الشباب، بما فيهم ماجي وبريك، هم مصدر المتاعب والصعاب التي تخول دون الثقام شمل الزوجين الشابين. فمن ناحية، يحمل كل من ماي وجوهر على استمرار التباعد بين ماجي وبريك وروجان فكرة فشل زواجهما، كما أن الفجوة تتسع بين ماجي وبريك بسبب موت سكبير؛ أي أن شابا آخر يقف حائلا دون تلاقيهما. ذلك في الوقت الذي يحمل الأب والأم جاهدين - كما ذكرت - لإعادة الحياة الطبيعية بين الزوجين الشابين، هذا على الرغم من أنهما المشلان للجيل الأكبر وللقوى الرجعية في المسرحية.

وإذا كانت المسرحية تنتهي بتصالح ماجي وبريك وذهابهما معا إلى القراش، فإن هذا اللقاء يبدو لقاء ظاهريا ومزيفا فهو يقوم على ادعاء ماجي كذبا بأنها حامل، كما أن المسرحية تنتهي واحتمالات نجاحها - في أن تحمل بالفعل من بريك - غير مؤكدة تماما. وأخيرا، فإن الحفلة التي تقام في المسرحية ليست حفل زفاف أو احتفال بزواج الشابين المحبين، وإنما هي احتفال غريب بعيد ميلاد كهل يموت بالسرطان، وهي صورة سيريالية كئيبة Sombre تفسد الكوميديا وتضيق بهجتها تماما. وعموما، فإن مزاج الموت يستمر طوال (قطة فوق سطح صفيحة ساخنة) ويحيلها إلى كوميديا مفرغة تماما من الفرح والدعابة؛ فهي تبدأ بموت سكبير وتنتهي باحتضار الأب. وبين الحادئين يصبح الأمل في الضحك المتفائل والبهجة القلبية معدوما تماما في هذه الكوميديا الغريبة.. أو لنقل: الكوميديا الجنائزية Macabre Comedy.

وكما يشرح فرأي، فإن انتصار الشباب في الكوميديا، يصبح رمزا لانتصار الصيف على الشتاء، وعودة الحياة والخصوبة إلى الأرض، وإقامة مهرجان الحب بعد عودة أدونيس إلى أفروديت، ويصبح كذلك رمزا لانتصار الجديد على القديم، والأفكار الشابة على التقاليد المحافظة المتحجرة.

وبهذا، تعبر الكوميديا في بنيتها الفلسفية عن إرادة التغيير وعن انتقال المجتمع من الفكر القديم إلى الجديد، عكس التراجيديا التي تؤكد غلبة النظام القائم وسحق الشباب الممثل للفكر التقدمي المستقبلي مثل أنتيجون وهاملت. ومن هذا المنطلق، فإن قصة السيد المسيح تصبح كوميديا متفائلة وليست مأساة، هذا إذا نظرنا إليها في إطار الميثولوجيا الدينية المسيحية. فرغم نجاح القوى الرجعية، ممثلة في المسكرين الرومان وحاحامات اليهود، في صلب المسيح، فإن البعث وصعود جسد المسيح إلى السماء (وذلك تبعاً لما تذهب إليه الديانة المسيحية بالطبع)، يقلب الموقف ويحول قصة المسيح إلى كوميديا تمجد انتصار الفكر الجديد.

وفي (قطة فوق سطح صفيحة ساخنة) يقلب ويليامز الصيغة المياندريّة للكوميديا رأسا على عقب، ويتجاوز بمراحل تلاعبات شكسبير وموليير وشو بالقواعد البنائية لهذا الشكل، إلى نوع من الإطاحة بها كلية. يجعل ويليامز الفتاة هي الطرف الذي يطارد الفتى على طريقة شكسبير في (الليلة الثانية عشرة)، فماجى لا تتوقف عن ملاحقة بريك، وتلجأ إلى كل الوسائل التي تمكنها من الظفر به، وتنجح في النهاية. وهي لا تنجح بمساعدة

الهوامش

(١) See Richard Hornby, *Script to Performance: A structuralist view of Play production* (Austin: University of Texas Press, 1977), p. 27.

(٢) روج نجوم السبحا والمسرح في الخمسينيات والستينيات في أمريكا - عن تعلموا على يد إيليا كازان ولي سترايسبورج في «استوديو المثل» - أسلوبا في العمل حرف «بالطريقة»، ولبه يهتم الممثل بالمشاعر الداخلية مع محاولة «كبتها» ومنع إطلاقها أولا بأول، ولهذا عرفت هذه الطريقة أيضا بطريقة العمل المكتوم. وكان

مظهر الطريقة أمثال مارلون براندو وجيمس دين وبول نيومان بلقون جعل الحوار بصوت عال، وأحيانا تضع بعض الكلمات تماما ولا يسمح لها بالمرح لا حتى بالنقاد إلى التفهيم على فهم هذه الميزة بوصفهم بأنهم يمتصون الكلام.

(٣) تبعا لقاموس (The American heritage)، فإن كلمة جروتسك (Grotesque) تنحصر من أسلوب في الفن التشكيلي شاع في القرن السادس عشر الميلادي، وتتميز بالجمع بين صور الوحوش المخرافية والبشر أو مظاهر الطبيعة بصورة متناثرة ومزج للنسج، وأصبحت الكلمة بعد ذلك كتابة عن الفج والتفرد الجميل في الفن، كلوحات تولوز لوتريك ومسرحيات جاري بوبسكو وكصورة الوحش في فيلم كوكو الخساء والوحش.

Lee Wilbur Scott, «The Archetypal Approach to Literature» in Five Approaches of Literary Criticism (New York: Collier Books, 1962), p. 248.

Scott, p. 347.

(٥) في مقدمة كتبها ويليامز لإحدى طبعات مسرحيته، هيوط أروليس، (رسمير إلى هذه الطبعة في نهاية التعليق) كتب تيسى ويليامز كادشا عن تعلقه الشديد بأسطورة أروليس بوصفها موضوعا لمسرحياته، فقال:

«وما ألت ترى أن مسرحي هيوط أروليس، تجي من إحدى مسرحيات القديمة (ويقصد بمركبة الملائكة). ولكن يجب أن يكون مفهوما، أن المسرحية، لا تصبح قديمة إلا إذا كلفت من العمل فيها، وأنا لم أترك عن العمل في هذه المسرحية حتى الآن (بعد أن تم لغرها)، إنها لم تذهب أبدا إلى حقبة المخطوطات، ولقيت دائما على طاولة العمل، وأنا لا أقدمها اليوم لأني لا أجد أفكارا أو مادة لمسرحية جديدة، ولكني أقدمها هذا الموسم، لأني بأمانة.. أعتقد أني أعبرها قد انتهت من كتابتها».

Tennessee Williams: «The Past, The Present and The Perhaps» in his Tennessee Williams: Four Plays (New York: New American Library, 1976), P. 9.

See Herbert Marcuse, «The Images of Orpheus and Narcissus» in Eros and Civilization: A Philosophical Inquiry Into Freud (New York: Vintage Books, 1962), pp. 146-147.

Marcuse, p. 149.

Marcuse, p. 154.

Marcuse, p. 155.

Marcuse, p. 156.

«Orpheus and The Heroes of Thrace», Now Larousse Encyclopedia of Mythology (New York: Hamlyn, 1967), p. 198.

Larousse, p. 198.

Tennessee Williams, «Orpheus Descending», in Tennessee Williams: Four Plays, p. 144.

Tennessee Williams, Cat on a Hot Tin Roof (New York: Directions Books, 1975), p. 53. All other quotations from the Play will be indicated in the text by page numbers in parentheses.

See Sir James George Frazer, «The Myth of Adonis» in The Golden Bough: A Study in Magic and Religion (New York: The Macmillan Company, 1951), pp. 376-382. Also in Larousse, p. 58, p. 81, pp. 130-131.

«Diana as a Goddess of Fertility», in Frazer, pp. 161-164.

Larousse, p. 121; also Frazer, p. 63.

Jane Ellen Harrison, Prolegomena to the Study of Greek Religion (Cambridge: The University Press, 1908), pp. 271-276.

«Artemis and Hippolytus» in Frazer, pp. 7-9.

Calvin S. Hall, A Primer of Freudian Psychology (New York: New American Library, 1979), p. 109.

Ernest Jones, Hamlet and Oedipus: A Classic Study in The Psychology of Literature (New York: Doubleday Anchor Books, 1954), pp. 88-89.

(٢٣) راجع الفقرات التي كتبها ويليامز من قصيدة ميلان توماس وصدر بها مسرحيه في أولى صفحاتها، والتي تقول:

«.. وأنت يا أبي.. يا من هناك فوق القمة الحرة..»

«.. إلى أبهى إليك أن لعنتي، وتباركتي.. بنمرك الروحانية..»

«.. لا تلعب في دعة في هذه الليلة الطيبة..»

«.. ولكن اصبر صبراً طويلاً بالهياج لا تطأ نور حياتك..»

- Joseph Campbell, *The Hero With a Thousand Faces* (New York: Pantheon Books, 1949), p. 109. (٢٤)
- For information about the for ages of man, See Larousse, p. 93. (٢٥)
- Larousse, p. 122. (٢٦)
- Larousse, p. 123. (٢٧)
- See «The Myth of Zeus» in Michael Grant, *Myth of the Greeks and Romans* (New York: New American Library, 1962), pp. 86- (٢٨)
- 117, «From The Shahnamah of Firdausi» in John D. Yohannan, ed., *A Treasury of Asian Literature* (New York: New American Library, 1956), PP. 108-130., and Sir Thomas Malory, *Le Morte D'Arthur*, Reendition by Keith Baines (New York: : New American Library, 1962).
- H. E. Longfellow, *The Song of Hiwatha* (New York: E. P. Dutton & Co., Inc., 1960), pp. 34-45. (٢٩)
- Frazer, p. 360. (٣٠)
- Frazer, p. 360. (٣١)
- Frazer, p. 311. (٣٢)
- Frazer, p. 311. (٣٣)
- See Northrop Frye, *Anatomy of Criticism: Four Essays* (Princeton: Princeton Univ. 1957), p. 163. (٣٤)



« فرافير » يوسف إدريس

المسرحية هي الرسالة

هانيتا براند

ملاحظة أولية

أى الصلة بين الظروف التى نشأت فيها المسرحية (كما تحدها المقدمة) والكيفية التى فسرت بها رسالتها.

وبالإضافة إلى ذلك، فإننى أدرس العمل من داخله. فعلى النقيض من الرسائل أو الدهاوى المتشائلة التى أدخلت على المسرحية من الخارج، أرى أن «الوسيط الفنى» هنا، أو المسرحية ذاتها، هو «الرسالة». إن مسرحية (الفرافير) ذات الحكمة «غير المهوكة» التى توهم بكسر الإبهام الأدبى، تتضمن رسالة هى استحالة الحصول على رسالة بسيطة محددة.

الدراما المصرية والغرب

قدمت مسرحية (الفرافير) ليوسف إدريس عام ١٩٦٤ على خشبة المسرح القومى^(٢)، ونشرت فى العام نفسه^(٣) مسبوقة بمقدمة طويلة بعنوان «نحو مسرح مصرى». وقد استقبلتها الدوائر الأدبية والفنية بمشاعر متضاربة، كما

تسير دراستى عن مسرحية يوسف إدريس (الفرافير) فى اتجاهين؛ أولهما دراسة العمل من داخله، والثانى يعنى بسياقه الخارجى.

وقد انصب الاهتمام فى دراستى السياق الخارجى للمسرحية على قضية مهمة، أثارت حيرتى، وهى أن أكثر النقاد ممن شاهدوا المسرحية أو قرأوها بعناية خرجوا برأى عن الرسالة المتضمنة فيها يخالف ملاحظاتهم، بل يناقضها. ونجد الحل لهذا الإشكال فى تدخل إدريس نفسه خلال مقدمته للمسرحية، مضفيا عليها صورته من حيث هو مفكر اجتماعى ذو توجه معين. ويتتبع بحثى مسار «وهم القصد»^(١) والتعقيدات التى أدى إليها هنا

من (xxi 1990) Journal of Arabic Literature
ترجمة: محمد يحيى أساف مساعد بقسم اللغة الإنجليزية بأداب القاهرة.

ويذهب يوسف إدريس في مقدمته إلى تأييد الرأي القائل بأن الأشكال القديمة كانت قوية الأسس، راسخة المكانة في المجتمع، مما حفز على ميلاد الدراما الحديثة التي نشأت في الغالب منها. وهو يذكر بعض هذه الأشكال:

«في الريف لا يزال السامر مسرحاً شعبياً لا يعرف أحد متى بدأ. وفي المدينة ينقرض مسرح ممائل، مسرح الحوار، وخيال الظل، والأراجوز وكل تلك الأشكال المسرحية الصريحة»^(٥).

وعلى الرغم من اعتراف إدريس بأن هذه الأشكال لم تنشأ في مصر، فإنه يعود ليؤكد: «ولا يمنع هذا أن شعبنا بمواهبه التمثيلية والتأليفية طورها ونبغ فيها» (ص ١٣) (وهذا رأي ينطبق على الإنجاز المصري الذي تحقق في الأشكال الدرامية التي استلهمت تراث الغرب). ويشير إدريس في مقدمته إلى هذه الأشكال باعتبارها مسرحية الطابع، ويعتبر أن شخصية الأراجوز، وكذلك شخصية الفرغفور، من الشخصيات الكوميديّة المصرية. لكننا لا نجد يعبر عن آراء كهذه عندما يتحدث عن استيعاب الأشكال الغربية في العصر الحديث.

ويرى إدريس أن الخاصية الجوهرية في الدراما المصرية هي ما يسميه بـ «حالة التمسرح» التي تشبه مفهوم «الواقعة» المسرحية، وتحدث عندما ينضم الجمهور إلى الممثلين، ويتجاوز الاكتفاء بالفرجة إلى المشاركة الحقيقية، المتسقة والمتناغمة، في الأحداث المسرحية، مما يشيع جوّاً من البهجة والسمو الذهني.

ويجوز إدريس رأيه فيما يلي:

«من تلك الحقائق المتناثرة التي وردت عبر الخاطر، ومن غيرها من الأدلة والشواهد، من

تبين أن معظم الانتقادات انصب على المقدمة (التي نشرها الكاتب منفصلة في ثلاثة أعداد متتالية من مجلة «الكاتب»)^(٦) وعلى الطرح الأساسي الذي تضمنته، والذي يؤكد أن المسرح ليس بالظاهرة الغربية على التراث الأدبي العربي، وأن (الغرافير) - تبعاً لذلك - مسرحية مصرية خالصة نبتت من الاجتهادات المسرحية العربية والمصرية القديمة التي تعود إلى العصر الفاطمي، أو حتى الفرعوني.

وقبل أن ندرس العمل نفسه، علينا أن نوجه اهتمامنا إلى قضية الدراما المصرية وعلاقتها بالثقافة الغربية، ومن المعروف أن قضية الاستعارة من الغرب قد قتلت بحثاً في مصر، ليس من ناحية الدراما فحسب ولكن أيضاً من ناحية الروايات والقصص القصيرة العربية، وهي الأنواع الأدبية التي لم تكن معروفة للعرب القدماء في شكلها المعروف الآن.

وقد صرفت جهود كثيرة في السنوات الأخيرة لإثبات أن الدراما والرواية قد وجدنا في مصر، قبل ازدهارهما في العصر الحديث نتيجة الاتصال بالغرب وعثر بالفعل على أشكال عدة، تشبه هذين النوعين الأدبيين، في الأدب الشعبي، وكانت غالبية هذه الأشكال بالعامية، وتقل شفاهة. ومع ذلك، فإن الحماس الذي استقبلت به هذه الأشكال المكتشفة، والتدليل بها لتفادي الاعتراف بالمؤثرات الغربية على الدراما والفكر العربي الحديثين، يشيران بعض الشكوك حول ما إذا كانت الأنواع الأدبية الحديثة قد نبتت فعلاً من تلك الأشكال الأقدم. أضف إلى ذلك أن إعادة تقسيم الأشكال القديمة، بجانب الأهمية والمكانة اللتين أضفينا على الأدب الشعبي، جرت هي نفسها داخل سياق التوجهات الجديدة في دراسة الفن الشعبي من منظور جديد، وإعادة تحديد قيمه الفنية، وهي توجهات غربية في معظمها.

والمقدرة التي تمكننا من الانتفاع بهذا الاتصال مع التحلى فى نفس الوقت بالثقة فى استقلاليتنا التامة»^(٦).

وحتى إدريس نفسه، بقول قرب نهاية مقدمته فيما يبدو أنه «زلة قلم» إنه أراد أن ينشر مسرحيته فى شكلين «فبعض الكتاب الأوروبيين يفعلون الشئ نفسه وينشرون المسرحية بأكثر من صورة»^(٧).

وتجدر الملاحظة أخيراً أن الخاصية القومية التى أقام إدريس مسرحيته عليها (أى «حالة التمسرح») لم تختبر فى عرض المسرحية عام ١٩٦٤، لأن المخرج غشى من عدم تحقيقها. لذا، فقد عهد إلى ممثلين بأداء الأدوار التى كان يفترض أن يقوم الجمهور بها، كما لم يضع هؤلاء الممثلين بين الجمهور بل على خشبة المسرح، فيما يشبه الجوقة (أو الكورس)، التى تلقى الأدوار المختلفة فى تناسق. وعلى الرغم من نجاح هذا الأسلوب بشكل متميز، فإن الكاتب شعر بخيبة الأمل، وأشار إلى أنه مازال ينتظر إخراجاً آخر يحقق حالة التمسرح المنشودة. ومن المفارقة أن يحدث هذا فى وقت ازدهرت فيه فكرة «الواقعة» المسرحية، وبرزت فى الغرب، ولا سيما فى الولايات المتحدة فى الستينيات أو فترة ثقافة «البوب» (الفن الرائج). ففى ذلك الوقت، لم تكن «حالة التمسرح» قد وصلت بعد إلى المسرح المصرى المحترم، حتى على الرغم من أنها كانت موجودة فى نوع مسرحى مبهر لا يندرج فى الأنواع المقبولة.

لماذا، إذن، طرح الرأى بهذه الحدة؟ أعتقد أن قضية وجود مسرح عربى أو عدم وجوده ينبغى النظر إليها داخل سياق ردود أفعال العالم الثالث تجاه الإغراق فى استيعاب الأفكار والمؤثرات الغربية. فمن النادر أن نثر فى المناقشات التى تدور حول هذا الموضوع على آراء موازية، تشير إلى مؤثرات قديمة أو معاصرة فى الشرق.

الواقع والحياة، من القوانين الأزلية الأساسية للوجود التى تنص على أنه متى وجد شعب ما فلا بد أن يخلق هذا الشعب فنوناً، كافة ألوان وأشكال الفنون، فنوناً متميزة عن فنون الشعوب الأخرى ومختلفة باختلاف الحياة عند هذا الشعب وعند ذاك، نستطيع أن نقول إن هناك مسرحاً مصرى كائناً فى حياتنا وموجوداً، ولكننا لا نراه لأننا نريد أن نراه مشابهاً ومماثلاً للمسرح الإغريقى والأوروبى الذى عرفناه وترجمناه واقتبسناه وعربناه ونسجنا على منواله من أواخر القرن التاسع عشر حتى اليوم» (ص ٤١).

وينفى هذا الرأى الطابع المصرى الصميم عن أية مسرحيات مصرية ألهمتها الأفكار والتأثرات الغربية، كما أنه يسعى إلى دحض الفكرة التى تقول بإمكان التجديد الثقافى من خلال الاتصالات والتأثيرات المتبادلة مع الثقافات الأخرى فى العصر الحديث. وعندما يذهب هذا الرأى إلى أن كل الأمم تنتج أنواع الفنون كافة، فإنه يفترض الحكم على الأمة الواحدة بمعايير أمة أخرى، أو وفق نسق مثالى مجرد لا يسمح بأية انحرافات عنه. لكن الواقع يدل على أن لكل شعب نظاماً خاصاً به، وأوجهها من الاهتمام المميزة، وأن التداخل بين الثقافات إنما يتم على مستوى جزئى.

وقد وجدت بالطبع آراء أخرى تحبذ المشاركة فى الثقافة المسرحية الغربية. فقد كتب عبد الرحمن صدقى مقالاً فى مجلة «الهلال» فى مارس ١٩٦٥ يقول فيه:

«نحن لا نؤمن بالعزلة عن العالم. بل على العكس إن مصر عازمة على متابعة وتقييم التيارات والظواهر الثقافية المختلفة فى العالم. لقد وصل وعينا القومى إلى درجة النضج

وبعد محمد مندور من أبرز المنتقدين للنظريات القائلة بوجود مسرح عربي أصيل. وقد انتقد مقدمة إدريس بشكل خاص، وكان رأيه واضحاً؛ حيث اعترض على إطلاق اسم «فن المسرح» على محاولات كخيال الظل والأراجوز:

«من الإسراف في المبالغة أن نعتبر تلك [البابات أو مسرحيات خيال الظل] من الأدب التمثيلي أو فن المسرح، لأنها في الحقيقة لم تكن سوى عروض شعبية كوميدية وجد الناس فيها ترويحاً واستراحة من مشاعب الحياة اليومية وتقلباتها. إلا أنها كانت أنماطاً بدائية من الناحية الفنية» (٨).

ومضى مندور يعبر عن شكوكه فيما إذا كان القسم الأكبر من تلك المادة يصلح لأن يحتل مكانه بين الأعمال الأدبية التي سيتكون منها التراث العربي للأجيال القادمة (ص ٢٣) واختتم بقوله:

إن الفنون الشعبية التي ربما شابهت الفن المسرحي لم تنشأ أدباً. ولم تخلف تراثاً أدبياً لكنها بلا شك هيأت عقول ومشاعر [الناس] للاهتمام بالفن المسرحي وبالسينما التي أخذناها من الغرب بعد اتصالنا به وتأثرنا بثقافته وفنونه» (ص ٢٥).

وبصعب في نظري الحكم على ما إذا كانت هناك قيمة فنية للأشكال القديمة أم لا؛ لأن معظم هذه الأشكال لم يصلنا بسبب النقل الشفاهي. ولكن، من المهم الإشارة إلى أن هذه الأشكال لم تعتبر جذيرة بالهاكاة والتطوير داخل الثقافة ذاتها التي نشأت فيها. والتقييم الجديد الذي نجده الآن لها قد نشأ بعد أن «قضى الأمر»، كما يقال. فعندما خطا المسرح المصري الحديث خطواته الأولى، لم تكن الأشكال القديمة محط انتباه الجمهور.

أما عن دعوة يوسف إدريس لخلق مسرح مصري عربي أصيل، فيأني أشك كثيراً في إمكان خلق أى مسرح وطني خالص في عالم اليوم المفتوح على تبادل المؤثرات المختلفة، الذي تتلشى فيه المسافات. وبخبرنا إدريس نفسه في مقدمته للطبعة الخامسة لمسرحيته عام ١٩٧٧ بأنه شاهد مسرحية غنائية في هرودواي كانت فيها «حالة التمسرح».

مع ذلك، لا معنى هذا أن (الغرافير) ليست مسرحية مصرية خالصة؛ فهذه المسرحية، على الرغم من أن بها سمات أساسية من سمات التيارات الحديثة في المسرح الأوروبي، كالحبكة غير التقليدية (أو الحبكة «غير المهوكة») وأساليب كسر الإيهام الدرامي، تظل محتفظة بالطابع المحلي والنكهة المصرية الفريدة.

«الغرافير»

المسرحية ومقدمتها، حالة من التداخل

١ - المسرحية

تقوم (الغرافير) على شكل المسرحية داخل المسرحية، وهو بناء للحبكة يشبه بناء القصص التي تتألف منها (ألف ليلة وليلة). وتدور هذه المسرحية حول تمثيل مسرحية؛ فالممثلون يؤدون أدوار ممثلين قد حدد لهم المؤلف أدوارهم.

تبدأ (الغرافير) بظهور «المؤلف» على خشبة المسرح، وأمامه ميكروفون. وهو محترم المنظر أنيق الملبس، يبدأ مسرحيته بدعوة الجمهور إلى القيام بدور في العرض الذي يوشك أن يبدأ (وفق فكرة «حالة التمسرح»). وبعد أن يقترح المؤلف إلغاء المسافة بين خشبة المسرح والجمهور، يخرج من وراء المنصة ليكشف عن أن ملبسه في النصف الأسفل من جسمه لا يلائم سترته الفاخرة؛ فهو يرتدى بنطلوناً قصيراً وحذاءً ممزقاً. وبينما يستغرق

يظهر أن أولاد السيد قد كبروا وتكاثروا وأصبحوا يضمنون كل مشاهير قادة الحروب في التاريخ، ممن قتلوا الملايين من البشر من سلالة الفرغور.

ومع الاختفاء التدريجي للمؤلف في القسم الثاني، ولذا تصاعد تهرم الفرغور من دوره، يسعى البطلان إلى تجربة أنواع متنوعة من العلاقات بينهما، تساعد في ذلك مقترحات مختلفة من الجمهور. فيحاولون عكس الأدوار، كما يحاولون أن يكونا متساويين، لكن ذلك لا ينجح. وما أن بقيما التعاون بينهما على أساس من المساواة، حتى يأتيهم الرجل المقتول في القسم الأول يبحث عن قبر. غير أن سمعهما للمساواة يزعجه فيتركهما دون الاستعانة بخدماتهما. وفي النهاية، يتخيلان عن دوريهما ولا يوردان إليهما، إلا بعد أن يجبرهما زوجتاها على التكفل بتكاليف عيش أسرتهما.

ثم تأتي الخاتمة بعد اقتراح من أحد عمال المسرح سقم متابعة المسرحية ويريد العودة إلى منزله، إذ يقترح عليهما تجربة الانتحار، ووافقان على ذلك، وبحول العامل الأمر (فيما يفترض) إلى انتحار حقيقي. ويحيى المشهد الأخير عقب موتيهما وتحولهما إلى ذرات دائرة حيث يدور الفرغور حول السيد لأنه أنحف وأخف وزناً منه، ويأخذ الفرغور في مطالبة الجمهور بحل مشكلتهما إلى أن يتلاشى صوته. وهنا يسدل الستار، ثم يرتفع ثانية ليكشف عن أن الفرغور مازال يدور بصمت حول السيد الصامت هو الآخر.

٢ - نقاد «الفرافير» وتداخلات المقدمة

إن مقدمة إدريس للمسرحية لم تلق بظلالها فحسب على المسرحية، بل أدت كذلك إلى بعض التفسيرات الخاطئة حول رسالتها الفنية والاجتماعية، إذ ذهب عدد من النقاد إلى البحث في المسرحية عن أشياء ليست فيها، ولم ينتهوا إلى ما تنطوي عليه بالفعل.

الجمهور في الضحك، يدخل الفرغور بجلبة محدثاً الاضطراب في الصفوف الأمامية. ويجري نقاش بين الاثنين حول ما إذا كان ينبغي على المؤلف - الذي ارتفعت نبرة صوته بالإصراف في امتداح مناقب مسرحيته - أن ينهي كلامه ويدع المسرحية تبدأ.

ولكن تحدث مشكلة؛ إذ إن المشارك الآخر وهو «السيد» لم يصل بعد.

ويتضح بعد البحث أنه كان نائماً، لكنه يأتي وتبدأ المسرحية. ويترك المؤلف خشبة المسرح. ويطلب السيد لنفسه مهنة يمتنعها في المسرحية، ولكن الفرغور يقنعه بالتخلي عن ذلك بعد ذكر مقترحات عدة. لكنه يصبر على طلب مهنة. ويتهزئ الفرغور فرصة اقتراحه عدداً من المهن على السيد لكي يسخر من كل شيء في مصر، ولا يكاد يترك حجراً دون أن يقلبه. ويستقر الاختيار على مهنة حفار القبور العريقة. ويرفض الفرغور الانصياع للأوامر بالعمل الشاق؛ فيحتاج السيد إلى تدخل خارجي لتأديبه. ويتبقى عليهما بعد ذلك أن يحلا مشكلة تزويج السيد. وحيث إنه لا تأتي للسيد زوجة من داخل العمل نفسه (كما قال المؤلف)، ينتقى الاثنين سيدة من الجمهور. وبينما هما على وشك إتمام الزواج يظهر رجل يريد أن يتزوجها. وبعد شجار، يوافق السيد على أن يتزوجها، كذلك يتزوج الفرغور سيدة قبيحة تشبه رجلاً طويل القامة.

ولا يجد الرجلان موتى لدفعهم، وهنا يقرر السيد قتل شخص ما، ولدهشتهمما يتقدم أحد الأشخاص من بين الجمهور ويطلب أن يقتل، ويأمر السيد الفرغور بقتله، لكن الفرغور يتحرد ويرفض. ويقتل السيد الرجل. وبينما يهم بالبحث عن آخرين ليقتلهم يهرب الفرغور.

ويبدأ القسم الثاني من المسرحية عندما يلتقي الرجلان ويصلحان ذات البين بينهما. وينهمك الفرغور في الوقت نفسه في شراء الأسلحة المستعملة من الجمهور، كما

المشهد الأخير، لا تترك المسرحية فينا انطباعاً بأنها نموذج بالتساؤل؛ فالجو فيها معتم ولاذع ومنذر بالخطر، كمسرح البعث.

وحتى في مرحلة اختيار مهنة للسيد، يتضح بجلاء تام أن النقد الموجه للمهن المختلفة ليس بالنقد البناء. وتقول نادية فرج التي ألقت كتاباً عن مسرح إدريس^(٩)؛ إنه يناقش في هذه الأجزاء نتائج التجربة الاجتماعية الناصرية، لكن سهام السخرية لا تطلق فقط على أصحاب المهن البيروقراطية الذين أفادوا من النظام الاجتماعي الجديد، كالهامين ورؤساء الشركات، بل إنها تصيب الناس البسطاء كذلك، مثلاً لاعبي كرة القدم وسائقى التاكسى. والحق أن النسق الذى يجسد رسالة المسرحية أفضل تجسيد هو المهنة التى وقع عليها الاختيار. «الحانوتى» أو حفر القبور مهنة مرذولة من الناحية الاجتماعية، وقد تعنى من الناحية الأخلاقية الانتفاع بمصائب الناس. ومع ذلك فربما جاز اعتبارها شراً لا بد منه. وفي الواقع، يتغير منظور «نفعية» هذه المهنة مع تقدم المسرحية عندما تتغير العلاقة بين الوسائل والغايات. فبدلاً من حفر القبور لدفن الموتى يقتل الناس لكى يملأوا القبور الفارغة (ويجلبوا، من ثم، الربح لحفارى القبور). كذلك ترمز المهنة إلى العلاقة بين الحياة والموت. ويبرز هذا الموضوع ببشاعة فى بداية المسرحية، عندما نسمع عن مصير سلالة البطلين؛ فهؤلاء إما قتلة أو مقتولون. وفي القسم الثانى، عندما يظهر الشخص المقتول فى القسم الأول على خشبة المسرح، فإنه يسأل الفرфор والسيد عما إذا كانا من أهل الدنيا أو الآخرة، فيجيبانه «من بين بين» (ص ١٥٩)، وهكذا نرى أن مكان وجود البطلين غير محدد أو واضح، وكذلك رسالتهم.

ويتضح هذا النسق فيما بعد فى مناظر عدة على امتداد المسرحية. ففي القسم الأول يأمر السيد الفرфор بالحفر «هنا» ثم يغير معنى هذه الكلمة الإشارة كلما ردها الفرфор وراءه؛ فيقول «هنا» أو يسأله «أين» ثم يقول السيد:

وكانت نهاية المسرحية من أكثر القضايا إشكالاً؛ حيث صعب على النقاد قبلها من كاتب مثل إدريس، له صورته من حيث هو كاتب اشتراكى وناقد للمجتمع لديه فكرة واضحة عن علاج كل الأمراض الاجتماعية، كما صعب عليهم قبلها أيضاً بعد أن قال إدريس ما قاله عن «الفرفورة» التى جعلها جوهر حالة التمسرح. فالفرфор، وإن لم يكن فيلسوفاً ولا نبياً، هو ضميرنا العام الساخر؛ كما جاء فى مقدمة يوسف إدريس الذى أضاف يقول:

«وعلى أساس هذا الجزء الساخر وليس على أساس ضميرنا الجاد، نمتنع عن أشياء وتفتح آفاقنا على أوضاع ونقبل على الحياة مرة أخرى ونحن أكثر وعياً بأخطائنا وأكثر تواضعاً وأكثر حرجاً للآخرين»، (المقدمة، ص ٣٢، التركيز من عندى).

وهذا التصور للفرفورة تصور بناء، يعود معه المتفرجون إلى بيوتهم بخطة عمل واضحة لتحسين أنفسهم ومجتمعهم. غير أن النهاية التى ختمت بها المسرحية لا تبحث مثل هذا الأمل؛ إذ لم يخفى السيد والفرфор فحسب فى التعاون معاً بشكل مثمر، على قدم المساواة، بل قتلا نفسيهما بسبب تافه لم يؤد بهما إلا إلى أن يكتشفا أن انعدام المساواة نفسه يحكمهما بعد الموت وإلى الأزل. فليست هناك حركة إلى الأمام ولا حل. وتنتهى المسرحية بأن تطلب من المشاهدين القيام بفعل ما، ولكن دون جدوى. وحتى لو تركت المسرحية نفوس مشاهديها مشحونة بالغضب، وواعية ونشطة، فهى لا تشير إلى حل يأتى من داخلها وينبع من الشخصيات التى تسكنها. وقد تكون هناك حلول مختلفة للشخصيات المختلفة فى مواقف مختلفة، لكن هذا يقع خارج نطاق هذه الدراما.

إن النهاية تعد التجسيد الحاسم لرسالة المسرحية، لكنها ليست التجسيد الوحيد. فحتى قبل أن نأتى إلى

«عندما نفسر هذه المسرحية فعلينا أن نحاول نسيان ما قرأناه أو شاهدناه من قبل بحيث نرى «الغرافير» من الداخل فقط كعمل فني مستقل لا يرتبط بالمقدمة التي كتبها يوسف إدريس أو بما كتبه النقاد عن المسرحية أو بالأصح عن المقدمة» (١٠).

وكانت هذه حقاً نصيحة صائبة، لاسيما أن إدريس نفسه كان يخوض معارك على جبهات متعددة، وأحياناً متناقضة. ومن حسن الحظ أن دوره من حيث هو ناقد اجتماعي وثقافي لم يتداخل مع ميوله الفنية. ففي أغسطس عام ١٩٦٥ نشرت مجلة «الهلال» ندوة حول مشاكل المسرح المصري، شارك فيها إدريس (١١). وتحدث رجاء النقاش، وهو مشارك آخر في الندوة، عن الكتاب المسرحيين الذين اتجهوا أخيراً إلى محاولة تغيير المجتمع انطلاقاً من توجهات شيوعية. ورد إدريس على هذا الطرح قائلاً:

«إن المشكلة ليست كما وصفتها رجاء النقاش، فالقصة ليست وسيلة بل هي غاية في حد ذاتها. بل القصة وسيلة وغاية معاً. إنني أشعر بأنني أحقق ذاتي في المسرح ولا أدري هل يخدم هذا المتفرج على المستوى الذي يريده أم لا» (ص ١٢٣).

ولم يأخذ نقاد كثيرون بنصيحة فاروق عبد الوهاب، وأولهم فاروق عبد الوهاب نفسه الذي لم يتقبل المسرحية على ظاهرها بل راح يقول:

«عندما يتحدث إدريس عن كل تلك الأنظمة [في العلاقات الاجتماعية كالتعاون أو قلب الأدوار] فإنه لا يحبذها بالضرورة بل إنه يتعنتها يدعو إلى إعادة تقييمها أو الشورى عليها» (١٢).

«طالما إنك تهرب الحفر هنا وأنا أريدك أن تحفر هنا فإن هنا الخاصة بي أفضل من هنا الخاصة بك» (ص ٩٠).

وتجلى كلماته هذه عبثية وعدم جدوى حفر القبور الذي يقومون به. وفي منظر مشابه، في القسم الثاني، عندما يتخذ الفرغور دور السيد الجديد، يكلف هو الآخر سيده السابق بمهام مستحيلة وعبثية، كحفر القبور عمودياً أو في الهواء (ص ١٩٧ - ١٩٨).

ومن هنا نقرر أن الرسالة التي تتضح في النهاية كانت ظاهرة منذ وقت مبكر، كما أنها تدعم بطرق عدة خلال مسار المسرحية. بل إنها تعلن صراحة في أحد المواضع. ففي القسم الثاني يقول السيد للفرغور: «لأن كل فرغور لازم يبقى له سيد»، ويرد عليه الفرغور: «في الرواية يعني»، فيجيب السيد: «في الرواية وغير الرواية» ثم يقول: «إحنا موش جايين نصبح.. إحنا جايين نشغل» (ص ١٣٦). ولا تهزم هذه الفكرة على مر المسرحية بل إن محاولات الفرغور التمرد عليها هي التي تخفق مراراً. ولا يعني هذا، بالطبع، أن المسرحية تدعو إلى إقرار نظام من اللامساواة في داخلها وخارجها. إننا، على العكس، نجد أنفسنا نرفض هذا الرأي عبر مزيج من الضحك والغضب متماز به دراما المبت لكن المسرحية ذاتها لا تشير إلى شيء وراء هذا الضحك الغاضب، ولا تقترح حلاً.

وكما رأينا، فإن الرسالة التي تركز عليها النهاية قد مهدت لها مواقف متنوعة طيلة المسرحية، لكن أصداءها المقلقة أدت بالنقاد إلى اقتراح تفسيرات أخرى. وهنا يعود هؤلاء النقاد إلى آراء إدريس كما جاءت في المقدمة، محاولين أن يزيلوا قشاة هذه النهاية. وكان يجدر بهم أن يستمعوا إلى نصيحة فاروق عبد الوهاب في مقاله بمجلة «المسرح»:

وبطبيعة الحال، فإن ما يحدث في مسرحية تالية لا يمكن أن يخفف من وقع المعاناة الأثرية الرهيبة لبطلى الفرافير، كما لا يمكن أن يخفى عدم وجود أية رسالة متفائلة يمكن أن تعيد الناس إلى بيوتهم وهم يحملون خطة عمل لتحسين المجتمع. ومع ذلك، تتمسك نادبة فرج بالتفسير المتفائل الذى لا يبرره النص، حتى وإن كانت تلاحظ أن إدريس لا يقدم حلاً يذكر. لذا، فهي تبحث فى كتابها فى كل الرسائل التى تحتويها المسرحية، وتبرز عدم قدرة البطلين على التعاون معاً داخل إطار من المساواة بقولها: «لا معنى هذا أن إدريس توقف عن الحلم بالمساواة، بل إنه معنى بالضرورة تغيير العادات الاجتماعية بحيث تتحقق المساواة كواقع حى نابض» (ص ١٤٣). وبالطبع، لا نجد تدعيماً لهذا التفسير المتفائل فى النص نفسه، وإن لم ينكر أحد أن إدريس نفسه، بوصفه ناقداً للمجتمع، ربما أتى ببعض هذه الأفكار للتغيير الاجتماعى.

البناء الفنى: كسر الإيهام

١ - كيف لكسر الإيهام الدرامى

تقوم مسرحية (الفرافير) على التلاعب بأكبر مفارقات الفن الدرامى، وهى أن أثره «الواقعى» يعتمد على عوامل الإيهام. وبمعنى آخر، فإن نجاح المسرحية فى إقناعنا بأن ما يدور أمام أعيننا «حقيقى» يعتمد على مدى استخدامها مبادئ الإيهام الفنى. وكلما كان الإيهام فعالاً، زادت درجة «الواقعية» التى نحصل عليها. لذلك، فإذا ابتغى العمل الدرامى تبديد تلك الواقعية، وجب عليه أن يتوسل إلى ذلك بتبديد الوهم. وهذا بالضبط ما يحدث فى (الفرافير).

ولكن كيف يمكن للمسرحية أن تكسر الإيهام؟ عن طريق قطع أى من قنوات الاتصال المؤسسة على العلاقات المختلفة السائدة بين العمل ومؤلفه، وبين العمل والجمهور، وبين الجمهور والمتفرج الواحد، وبين

ومضى يقول: إن النهاية ليست سوداوية كما رأى بعض النقاد وإنما هى دعوة للبحث عن نظام اجتماعى جديد. ولاحظ عبد الوهاب بصدد المنظر الأول - الذى يقدر فيه للفرفور، الأنحف، أن يدور حول السيد إلى الأبد - أن الفرفور ليس هو الأقل وزناً مما يفتح إمكانات متفائلة حول نهاية المسرحية. ولكنى يبرر هذا التفسير، كان بحاجة إلى دليل لم يجده فى النص، فعاد إلى المقدمة - المقدمة نفسها التى كان قد طلب منا أن نتجاهلها. وهو يعود إلى النص بعدم النظر إلى مقدمة إدريس على أنها تحتوى على مضمون عام مجرد، ولكن ينبغى فى الوقت نفسه أن ينظر إليها باعتبارها مقدمة «للفرافير»، وهكذا ختم بنصيحة تعكس النصيحة التى بدأ بها.

ومن النقاد الذين لم تعجبهم النهاية المشائمة للمسرحية نادبة فرج التى سعت إلى إثبات أن إدريس طرح حلولاً أخرى لهذه المشكلة الوجودية فى مسرحيته التالية (المهزلة الأرضية). وهى تقول:

«فى (الفرافير) يعيش السيد والفرفور داخل نظام واحد ويصلان إلى نقطة لا وجود بعدها. ثم يحدث فراق يجدا نفسيهما بعده فى نظام آخر هو الموت كما يسميانه ويقول إدريس إنه لا يوجد ما يمكن أن يعمل لمواجهة هذا القانون فعلى الإنسان أن يعيش قدره أو وضعه حتى يحدث الفراق» (١٣).

وتتحدث نادبة فرج بعد ذلك عن خاتمة المسرحية فتقول:

«فى النهاية يتوجه الفرفور إلى الجمهور طالباً منهم الحل. هذه هى طريقة يوسف إدريس فى عدم الاستسلام، لذا ففى مسرحيته التالية «المهزلة الأرضية» يدرك محمد الثالث وضعه ولا يؤتى بشئ إلا بالبحث عن حل».

لم تحدث مكتوبة في النص. وعندئذ ينقطع سير الأحداث ويتخذ مساراً آخر (مكتوباً أيضاً في النص) عندما «يرتجل» الفرغور حلاً لمشكلتهما، يتمثل في استدعاء نساء من بين الجمهور (ص ١٩٦). ويحدد مثلاً آخر في النقاش حول إمكان قيام مسرحية بها ممثل واحد فقط أو حتى دون ممثلين (ص ١٣٨ - ١٣٩).

غير أن قطع الإيهام، من ناحية الموضوع المعالج، هو أكثر أهمية؛ كما يكتسب دوراً مركزياً متنامياً في المسرحية، فور اختفاء المؤلف في القسم الثاني. ويرتبط السيد بمنطق المسرحية «الأصلية» الذي يوشك على التغير، وينظر إليه الفرغور في غياب المؤلف على أنه يمثل قصد المؤلف. ولهذا، يخاطب الفرغور السيد ليخبر له عن شكواه من دوره وضيقة به، فيقول له إنها «روايتك» (ص ١٣٢)، وليس في هذا مفاجأة؛ لأن السيد هو الذي يفيد من الوضع الأصلي (يوصفه شخصية؟ بوصفه ممثلاً؟) ومع ذلك، فللسيد أيضاً شكواه، وبالتحديد عند بداية المسرحية، عندما يعاني في البحث عن اسم ومهنة، وهي أشياء لم يمهده المؤلف بها. ويساعده الفرغور في تلك المهمة لكنه ينتهي دون اسم، وبمهنة ذات مكانة محقرة.

وتحدث معظم حالات كسر الإيهام على هذا المحور في القسم الأول وبداية القسم الثاني، عندما يعبر الفرغور عن اعتراضه على كونه يمثل الدور الخاضع الأدنى، بينما يعبر السيد من جهته على الالتزام بالنص الأصلي. ويتساءل الفرغور كثيراً عن طبيعة العلاقة بينهما، ولماذا يكون الآخر سيداً له (٨٩، ٩١، ٩٢، ١٣٢، ١٣٥، إلخ). ويصعب على الفرغور الدخول في دوره (ص ١٣٢) ويسعى باستمرار إلى فهم سبب دونته (ص ٨٩، ١٣٥، إلخ)، بل يذهب في ذلك أحساناً إلى إعلان الإضراب (ص ١٤١). أما السيد، فهو يكثر من تعنيفه:

«دانت موش فرغور اللي اعرفه أهدأ.. دا انت اتغيرت خالص.. إيه ياواد اللي غيرك كده» (ص ١٣٤).

الشخصيات والممثلين، وأخيراً بين الشخصيات أو الممثلين والمؤلف أو المخرج. إن الإيهام في مسرحية «فرافير» - مثلما هو الحال في مسرحية بيراندللو (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) - يكسر في أكثر من على مستوى واحد. ويحدد في هذه المسرحية مثلاً يتألف من: الكاتب، والناس الذين على خشبة المسرح، والناس الحاضرين في الصالة. وتندمج رسالة المسرحية في مجموعة العلاقات التي تنشأ بين هذه الأطراف الثلاثة.

لكن، تنبئ الإشارة هنا إلى أن المسرحية تنحو إلى تجاهل ثنائية مهمة في هذا الوسيط الفني (الدراما)، حتى وإن كان ذلك بصورة جزئية؛ ألا وهي العلاقة بين النص الدرامي والنص المسرحي. إن هذا الإغفال هو السبب وراء قيام شخصية المؤلف بأدوار متنوعة، كدور المخرج ومدير المسرح. غير أن معظم العلاقات التي تعالجها المسرحية تنبع من هذه الثنائية، كما نجد مثلاً في تيرم الفرغور بدوره المكتوب، وسعيه إلى تكوين «نص» جديد على خشبة المسرح. ونتناول الآن كسر الإيهام الفني على محور «الشخصيات/ الممثلين».

٢ - كسر الإيهام بين الممثلين أنفسهم وعلى محور «الشخصيات/ الممثلين»

يحدث قطع للإيهام كلما انكسر التتابع المنتظم لـ «قصة» حفاري القبور. وترجع هذه الانقطاعات في المناقشات بين الممثلين (وهي التي تكسر الإيهام الدرامي) إلى شعورهم بعدم الراحة لأدوارهم أو الضيق بها، وذلك باستثناء ملاحظات عدة هنا وهناك، تتصل بنقاط فنية معينة. وتذكر هذه النقطة الفنية في نقاش البطلين حول طريقة على الباب كان ينبغي أن تحدث في لحظة معينة من المسرحية لكنها لم تقع. ويبدو أن السبب في هذا كان إهمال المؤلف ونسيانه إرسال الممثلات في الوقت المناسب. وهذا كما هي الحال بالنسبة إلى سائر الأشياء في المسرحية، إهمال زائف؛ لأن طريقة الباب التي

ذلك، بالطبع، هو النص القائم بين أيدينا) قبل وقت طويل من تقديم العرض. فلا مهرب من دائرة الإيهام المفرغة، غير أن هذا الإيهام الجديد ذو طابع أكثر تعقيداً من الإيهام المسرحي المألوف، حيث يتخدع المتفرجون ليظنوا أنهم قد أفلتوا من دائرة الإيهام.

الرسالة:

أشار يوسف إدريس نفسه إلى إمكان تغيير ترتيب الأحداث في «الغرافير»، وذلك مثلاً بتمثيل القسم الثاني قبل الأول، ولكن من الواضح تماماً أن رسالة المسرحية تعتمد على الأحداث، وأيضاً على نظام ترتيبها، الذي يتوقف عليه تبيان مغزى هذه الأحداث. إن المسرحية، كما تنتهي بالقسم الأول، تحمل رسالة القبول بالنظام الاجتماعي التقليدي، حتى إن كان استبدادياً، باعتباره شراً أهون من فوضى المساواة. ولكن هذا الإمكان ينهار إذا أخذنا المسرحية بوصفها كلاً واحداً؛ فالقصة تعنى بعشية محاولة الهروب من مثل هذا النظام، مما يتركنا في النهاية دون حل مفيد.

والرسالة ليست كياناً منفصلاً في المسرحية؛ فهي تتعلق بكل ما يشتمل عليه العمل من شخصيات وموضوعات وتفاعلات بينها؛ أي بناء المسرحية الداخلي. إن هذه المسرحية تدور حول استحالة تأليف مسرحية؛ إنها إيهام يدور حول استحالة الإيهام، ورسالتها هي استحالة نقل أية رسالة وهي تعيد المتفرجين (أو القراء) إلى بيوتهم بروح قلقة نشطة، ولكن دون حل. كما أن الموضوعات التي تجسدها ترسم بشكل يعمل على إنتاج هذا الأثر: من الوصف اللاذع لشتى أنواع المهن المصرية إلى آخر مشهد، بغرابته ورمزته وحدوثه في اللامكان.

ومن هنا، فليست هناك - في نهاية المطاف - أهمية للمهمة الأولية التي حددها الكاتب لينجزها من خلال هذه المسرحية. إن بناء المسرحية ينشئ برسالته، والتنويعات الداخلة على الرسالة هي ذاتها التنويعات البنائية التي نجدها على نمط الحبكة التقليدي. فكل

كما يحاول أن يمنع الفرغور من الإكثار من الأسئلة «واحدنا يتزوج فهم يا ابني.. احنا يتزوج تمثيل» (ص ١٣٥).

وهنا يحدث كسر الإيهام بوضوح مع ذكر كلمة «التمثيل».

وقرب نهاية المسرحية، مع اختفاء المؤلف وغياب تهديده للفرغور بالعقاب، تتجه الأمور إلى التكافؤ بين الاثنين، ويحاول الفرغور تصحيح المسرحية.

وعندما تؤدي بهم تلك المحاولة إلى طريق مسدود يقول للفرغور:

«تخرم بقى تعمل جدع وتآلف.. أهو نأليفك مانعش أه..» (ص ١٦٣).

ويتناقض هذا مع خطاب الفرغور للسيد وتسميته المسرحية في لحظة غضب «روايتك» (ص ١٣٢). ونحن نلتفت في الحاليتين، كلما «انقطع» تدفق الأحداث، إلى حقيقة أن هذه مجرد محاولة لخلق مجال خيالي.

وكما يتضح لنا في الأسئلة المذكورة فيما سبق، تحول الشخصيتان / الممثلان إلى مؤلفين / مخرجين لأنفسهما. ويؤدي هذا إلى كسر الإيهام بشكل أكثر حدة من ذي قبل؛ حيث إن محض التطور العادي للأحداث المتخيلة ينقطع مراراً وتكراراً كلما وصل الاثنان إلى طريق مسدود في محاولتهما تأليف شيء جديد. وفي المقابل، تبقى جوانب من الموقف الإيهامي الأساسي دون تغيير حتى النهاية ومنها مثلاً مهنة «البطلين» - حفر القبور. ويعمل ذلك على المحافظة على إيهام رئيسي يبدو خلفية تبدو أمامها كل التغيرات محض تنويعات على نغمة أساسية.

وبالإضافة إلى ذلك، ينبغي أن نتذكر مرة أخرى أن هذا الكسر للإيهام ليس أكثر من مجرد أسلوب درامي مهما بدا حقيقياً. فتغيير الحبكة ذاته إيهام يقوم به مثل نمرن على دوره بدقة حسب نص مكتوب (والدليل على

المسرحية. ونحن لا نستطيع تعرف رسالة المسرحية إلا بتتبع كسر الإيهام الفني على مدى المسرحية (أى بتتبع ما نقوله لنا المسرحية، وأيضا بتتبع كيفية بنائها).

تحول فى الحبكة يشير إلى موضوع جديد وإلى إمكان فنى جديد فى الوسيط الفنى المسرحى. ثم تلقى هذه التحولات والإمكانات، واحدا وراء الآخر، فى مسار

المواش:

- (١) ارتبط هذا المصطلح بمدرسة «النقد الحديث»، وهو يدل على الإفراط فى التركيز فى نقد الأعمال الفنية على مقاصد الفنان. ويجلى هذا الإفراط عندما يقوم الناقد أحكامه على مادة تقع خارج العمل نفسه، كالمذكرات والمقابلات مع الفنان أو تعليقات الفنان نفسه على عمله وتفسيره له. وقد يذهب الناقد فى هذا إلى اتجاه فى التفسير يخالف ما يشير إليه النص ذاته. كما يدل هذا المصطلح كذلك على ظاهرة عكس مسار الدراسة الأدبية المعهودة، باتخاذها وسيلة لتكوين سيرة ذاتية حقيقية للفنان.
- (٢) سلم إدريس المسرحية مكتوبة إلى لجنة القراءة بالمسرح القومى فور أن انتهى من تأليفها عام ١٩٦٤، وأنتجت فى الموسم التالى مباشرة.
- (٣) يوسف إدريس، «الفراهير» (القاهرة: دار غرب، ١٩٧٧). وهذه هى الطبعة الخاصة، وتغوى على مقدمة جديدة قصيرة بجانب المقدمة الأصلية الشهيرة.
- (٤) يوسف إدريس، «لحو مسرح مصرى» مجلة «الكاتب»، القاهرة، يناير، فبراير، مارس ١٩٦٤.
- (٥) إدريس، «الفراهير»، ص ١٢.
- (٦) عبد الرحمن صدقى، «القراءة المصرية فى ٥٠٠ سنة» مجلة «الهلال»، مارس ١٩٦٥، ص ٤ - ٩.
- (٧) إدريس، «الفراهير»، ص ٤٦.
- (٨) محمد مندور المسرح. القاهرة: دار المعارف، ١٩٦٣، ص ٢٢.
- (٩) نادية فرج، يوسف إدريس والمسرح المصرى الحديث، القاهرة: دار المعارف.
- (١٠) فاروق عبد الوهاب، يوسف إدريس ومسرح الفكوة مجلة «المسرح»، العدد ٣١ (يوليو، ١٩٦٦)، ص ١٦٤ - ١٧٥.
- (١١) مشاكيل المسرح المصرى، مجلة «الهلال» القاهرة أغسطس ١٩٦٥ ص ١٢٠ - ١٣٥. كان المشاركون هم لويس عوض والدكتور يوسف إدريس ولطفى الخولى وعلى أحمد باكثير ومحمود أمين العالم وزجاء النقاش وكامل زهيرى.
- (١٢) فاروق عبد الوهاب، مرجع سابق، ص ١٧٣.
- (١٣) نادية فرج، مرجع سابق، ص ١٦٢.



التجريب

فى مسرح محمود دياب

دياب الفتوح نموذجاً،

سامى سليمان أحمد *

أيضاً، لأن الإبداع - عبر هذا المسار - إنما كان يتم دون نماذج هادئة، إلا قليلاً. ومن هنا، يمكن أن تخلع على هذا المسار صفة التجريب. وهذا يعنى أن الرغبة فى التجريب هى أبرز الملامح التى تميز جيل الستينيات الذى ينتمى إليه دياب، رغم الاختلافات بين أبرز ممثليه فى توجهاتهم. فإذا كانت نصوص ميخائيل رومان تبين عن تأثره بالأشكال المسرحية المستحدثة فى المسرح الغربى، فإن نصوص دياب ونجيب سرور تبين عن سعى الكاتبين إلى الإفادة من الأشكال المسرحية الشعبية، ومن الأشكال المسرحية التجريبية فى المسرح الغربى.

ولقد كانت الرغبة فى التجريب، عند كتاب هذا الجيل، انعكاساً لحركة المجتمع - على المستويات الاقتصادية والاجتماعية والسياسية والثقافية - نحو صياغة أنماط جديدة من العلاقات والتنظيمات على هذه المستويات المختلفة. وبذا، يمكن وصف حركة المجتمع آنذاك بأنها كانت حركة تجريب أقرب ما يكون إلى الشمول والانتساع. ولعل هذا ما يفسر لنا ما نلاحظه من

تمثل إبداعات محمود دياب (١٩٣٢ - ١٩٨٣) المسرحية نموذجاً دالاً لتوجهات جيل الستينيات من كتاب المسرح المصرى؛ فقد كان هذا الجيل يحاول تجاوز الإنجازات الفنية التى قدمها توفيق الحكيم ثم كتاب الخمسينيات، سعيًا إلى إبداع أشكال جديدة تعبر عن مطامح هذا الجيل الفنية والاجتماعية. وقد سارت توجهات هذا الجيل فى مسارين مختلفين هما: استلهام الأشكال المسرحية الشعبية وفنون الفرجة الشعبية التى عرفها المجتمع العربى قبل - وكذا خلال - اتصاله الوثيق بالحضارة الأوروبية منذ مطلع العصر الحديث، ثم تجريب الأشكال المسرحية المستحدثة فى المسرح الغربى، فى فترة ما بعد الحرب العالمية الثانية بصفة خاصة، مثل المسرح الملحمى، ومسرح العبث، والتراجيكميدية والمسرح التسجيلى، ثم صيغة المسرح داخل المسرح. وإذا كان المسار الثانى يعبر عن التوجه التجريبى المباشر لكتاب هذا الجيل، فلا ريب أن المسار الأول يعبر عن سعى تجريبى

* قسم اللغة العربية، كلية الآداب، جامعة القاهرة.

كافة - إلى تجسيد موقف الكاتب من قضية أو قضايا محددة. أما مفهوم الموقف فيقصد به العناصر المختلفة التي تشكل رؤية الكاتب للقضية التي يعرضها، وطبيعة العلاقة بين هذه العناصر في إطار النص الواحد، أو في إطار مجموعة من نصوص الكاتب، أو في إطار نصوصه جميعاً. وتشكل العلاقة بين هذه العناصر ليدولوجيا الكاتب أو أفقه الذهني الذي توجد فيه العناصر كافة التي يركب منها الكاتب أفكاره في صور متنوعة، كثيرة أو قليلة، ولكنه لا يستطيع القفز فوق حدوده^(٢١).

يبرز شكل المسرح الملحمي بوصفه الشكل الأعلى في نص (باب الفتوح)، وتبدي التأثيرات البرهغية في العناصر المختلفة التي تكون هذا الشكل، بداية من عنصر الزمن. فإذا كان دياب قد جعل أحداث مسرحيته تجري على مستويين زمنيين مختلفين: المستوى المعاصر الذي يشمل مجموعة معاصرة من سبعة شبان، ثم المستوى التاريخي، وهو الذي يحتوى اللحظات التالية لنهاية معركة حطين، ويمتد ليصور أبرز ملامح صراع صلاح الدين والصليبيين، وكذا أبرز ملامح الصراع داخل مجتمع صلاح الدين نفسه، فإن هذا المستوى التاريخي قد جعل الزمن التاريخي - أي زمن وقائع الصراع داخل مجتمع صلاح الدين نفسه - هو الزمن الأبرز والأكثر ظهوراً وتأثيراً عبر مسار الأحداث. ويبدو أن دياباً كان يتأثر عظمى برهغ الذي (أجرى حوادث مسرحياته العظيمة كلها في مكان وزمان بعيدين كل البعد عن جموع - «دائرة الطباشير القوقازية» - «امرأة ستشوان الطيبة»، في الشرق، و«أم شجاعة» «جاليليو» في القرون الماضية)^(٢٢). وبعد الإبعاد الزماني الناتج عن التركيز على الزمن التاريخي نتيجة مباشرة للتجريب البرهغي.

وننتج عن تعدد مستويات الحدث محاولة دياب أن يربط بينها، فبرزت تقنيات مسرحية يتشابه بعضها

أن توفيق الحكيم وكتاب الخمسينيات قد أخذوا منذ بداية الستينيات يستلهمون الأشكال المسرحية الأوروبية المستحدثة^(٢٣).

وإذا كان التجريب هو أبرز ملامح جيل الستينيات، فإن التناول النقدي لهذه الظاهرة يغلب عليه دراسة عناصر هذا الشكل التجريبي أو ذاك، دون تحليل محتواه، ودون الربط بين شكل النص ومحتواه، وهذا ما يجعل هذا التناول لا يكشف - بحق - حقيقة تجريب هذا الجيل. فبينما يمكن دراسة التجريب عند كتاب مسرح الستينيات عبر افتراضين مختلفين: أما أولهما، فهو ضرورة النظر إلى النصوص التي تتجلى فيها الأشكال التجريبية نظرة مدققة، متأنية تكشف عن علاقة هذه الأشكال بالمواقف الفكرية المصاغة في هذه النصوص، بدلاً من دراسة عناصر الشكل وحدها. فهذا هو السبيل المفضي إلى اكتشاف حقيقة التجريب عند كتاب الستينيات، وربما عند غيرهم من كتاب المسرح العربي.

وأما ثاني هذين الافتراضين، فيرى أن درس التجريب أو تحليلاته الفنية، أو التشكيلات الجمالية الناتجة عنه دون اكتشاف علاقته بالعناصر الفنية المتكررة في نصوص المسرح العربي، لن يبرز دور التجريب وتأثيراته العميقة في بنية نصوص المسرح العربي.

وتكتفي هذه الدراسة باعتبار الافتراض الأول عبر تحليل مسرحية (باب الفتوح) ١٩٧١ لمحمود دياب، التي برز فيها تأثير دياب بشكل المسرح الملحمي. وتركز الدراسة على تحليل الشكل والموقف. وترى أن الشكل هو ذلك التشكيل الجمالي الكلي لعناصر أو أدوات البناء وتقنياته المختلفة، تشكياً يتأسس على الجدل بين العناصر والتقنيات من ناحية، وبين صيغتها أو محصلتها والموقف من ناحية ثانية، وبين النص والمتلقي من ناحية ثالثة، ثم بين النص والواقع الذي أفرزه من ناحية رابعة. ويهدف ذلك التشكيل - في دلالته العامة والمتجلية في جوانبه

أسمى فى ضيعة بالقدس.. (سكتة قصيرة) أقتله.. هل أقتله..^(٤٤).

فهذه التقنية تشبه تقنية أفادها بريخت من «مسرح النور» واستخدامها فى مسرحيته (دائرة الطباشير القوقازية)؛ حيث يروى قصاص فى جانب من المسرح بينما تؤدي البطلة تمثيلاً صامتاً^(٤٥). فبريخت ودياب يجعلان الراوى أو الكورس ينطق بصوت الشخصية الداخلى، ولكن بينما يجعل بريخت الكورس يشير إلى أن الشخصية قد حسنت صراعاتها الداخلية^(٤٦)، فإن دياباً جعل الكورس يقرر النتيجة دون أن يكتفى بالإشارة إليها.

وقد كرر دياب استخدام تقنية المقاطعة مرات متعددة فى (باب الفتوح)، وتعددت أنماطها؛ ففى بداية كل من الفصل الثانى والثالث قطع الحدث واستعاض عنه بتقديم مناقشات المجموعة المعاصرة التى تعرض بعض الأفكار المرتبطة برؤية المؤلف أو بموضوع المسرحية، وقد يحدث القطع لتقديم فقرات تكشف بعض الجوانب التى ينتقدها دياب، أو فقرة تناقش فيها المجموعة المعاصرة حول سلوك أسامة (انظر المسرحية ص ٦١ - ٦٣). بينما برزت تقنية المقاطعة، فى أحيان أخرى، من أجل إضافة حادثة صغيرة أو جزئية فاعلة إلى مجرى الحدث الرئيسى؛ فحين ترى المجموعة المعاصرة أن الصراع بين أسامة وحاشية السلطان لن يكون صراعاً متكافئاً، تقطع الحدث وتقرر التدخل والوقوف بجوار أسامة ليصبح أفرادها جنوداً له (انظر المسرحية ص ١٠١). كما تكررت تقنية المقاطعة عبر أحداث المسرحية المختلفة (انظر المسرحية صفحات ٨٢ - ٨٣، ١٠٢، ١١١، ١١٧). وهذه التقنية تزد مباشرة إلى بريخت، إذ إن معظم مسرحياته تقاطع أحداثها الجارية بتعليقات مباشرة كأنها صادرة عن خطيب يواجه جمهوره، وأحياناً تقاطع بأغنيات أو مقطوعات شعرية، أو شبه محاضرة^(٤٧). وتعد هذه التقنية وسيلة من وسائل منع المثلى من الاندماج فى الحدث، وتحريك الحدث نحو احتمال من احتمالات

وتقنيات بريخت فى مسرحياته الملحمية. فعند توازى مستويين زمنيين أو تزامنيهما، برزت تقنية التعليق الذى يقوم على أساس تغلغل الكورس إلى دخيلة الشخصية التى تسهم فى حادثة ما، تغلغلاً يبين عن المشاعر أو الأفكار المتناقضة التى تدور فى وجدان أو ذهن هذه الشخصية، بينما تسلك الشخصية سلوكاً صامتاً يتم عن الفعل الذى تمارسه أو يستغرقها. وقد برزت هذه التقنية حينما هم سيف الدين بقتل أسامة عند لقائه الأول به، فأخذت المجموعة تتابع أفكاره وتشرح دحيته.

«المجموعة: (هامسة تتابع ما يجرى برأس سيف الدين).. هل أقتله.. أقتله وأنتهى. (سيف الدين يقلب السيف فى يده بينما يتابع التفكير) إن له أفكاراً مسمومة.. لو سمع بها العامة فلربما انحازوا له.. وأثاروا صخباً.. فالعامة حمقى وإغراء الكلمات شديد.. (سكتة).

(سيف الدين يحملق فى رفاقه من الجند فى شروء).

المجموعة: ربما راقى كلماته السلطان.. فيجعلها شريعة للحكم.. ويحرمنى من جارتى ست الحسن.. ويضيع أسمى فى ضيعة القدس.. هذا الأندلسى المافسون.. أقتله.. هل أقتله؟ (سكتة قصيرة.. سيف الدين يلهث مع أفكاره)..

المجموعة: لكنى قد أغضب السلطان إذا قتله.. قد يستاء لسفك دم عربى.. فى يوم النصر على الفرنج.. قد يغضب منى.. ويضيع

تطوره؛ إنها تحقق وظيفة المسرح الملحمي التي ليست «نسخ الواقع، بل اكتشافه، ولا يتم اكتشاف الواقع إلا بمقاطعة وتيرة الأحداث»^(٨).

ويكشف تعامل دياب مع العنصر الثاني من عناصر الشكل، وهو المكان، عن تأثيره ببرهنت؛ إذ إن بناء دياب حدثه على مستويين زمنيين مختلفين كان يقتضي التنوع في الأمكنة التي يدور فيها. ورغم أن دياباً قد نص في إرشاداته المسرحية على أن أفراد المجموعة المعاصرة يحتلون مقدمة المسرح كاملة في البداية، ثم تجمعهم دائرة على الجانب الأيمن في المقدمة مع دخول المستوى الزمني الثاني، أي التاريخي (انظر المسرحية ص ٧) - رغم هذا فإن ملامح ذلك المكان المعاصر لا تظهر قط في المسرحية؛ إن في الإرشادات المسرحية وإن في الحدث المسرحي. وبذا، أفسح دياب المجال أمام المكان التاريخي ليصبح أكثر بروزاً وسيطرة على ساحة الحدث، وأخذ ينقل أحداثه بين الأمكنة التي شهدت تطور صراع صلاح الدين والصليبيين، فصور حطين، ثم عكا أو أبوابها، فالقدس أو أبوابها، وبذا أصبح مكان الحدث مكاناً تاريخياً. وإذا كان برهنت يرى أنه «إذا كان على المسرح أن يستعين بحوادث معروفة، فإن أنسبها وأهمها هي الحوادث التاريخية»^(٩)، فإن اختصار دياب حدثه مع وقائع تاريخية قد قاده مباشرة إلى جعل مكان الحدث مكاناً تاريخياً، وهذا ما جعله حريصاً على تفصيل الملامح التاريخية لأمكنة الحدث (انظر على سبيل المثال وصفه ساحة المعركة ص ٢٥ من المسرحية). ولعل انتقال الحدث بين أماكن مختلفة كان وسيلة مساعدة في كسر الإيهام المسرحي.

وقد بنى دياب مسرحيته هذه على حدث محوري يتمثل في محاولة أسامة الثقاء صلاح الدين وتسلمه نسخة من كتاب «باب الفتوح»، وما نتج عن هذه المحاولة من صراع بين أسامة وأهالي عكا وأسرة أبي الفضل والمجموعة المعاصرة من ناحية وبين حاشية السلطان

وجنده من ناحية ثانية. وتشهد المؤثرات البرهنتية في تشكيل دياب حدثه، فإذا كان التغريب - الذي يعد جوهر المسرح الملحمي - خاصة فاعلة في تشكيل حدث «باب الفتوح» ويعني فيما يرى برهنت نفسه «أن تفقد الحادثة أو الشخصية كل ما هو بديهي ومألوف»^(١٠)، فإنه يبدو خاصة فاعلة في تشكيل حدث «باب الفتوح». وقد لجأ دياب إلى تحقيق هذا التغريب بأكثر من وسيلة، منها: اختصاره فترة زمنية سابقة من تاريخ أمته، فالإبعاد في الزمان والمكان يحقق التغريب «لأنه يصعب على المتفرج أن يتذوق في الشخصيات والمواقف المتعلقة بمصر مضي»^(١١)، وحين قدم دياب حوادث تاريخية متخيلة، فقد غرب صورة صلاح الدين وعصره؛ إذ بدت صورة مناقضة لصورته المألوفة والمستقرة في وجدانات أبناء المجتمع العربي. وحين التزم دياب بالمعالم التاريخية الكبرى والبارزة في صراع صلاح الدين والصليبيين، فإنه جعل مثقله لا يشغل بالتساؤل عما سيقع أو ما سيحدث، لأن تاريخ صلاح الدين تراث مشترك بين دياب ومثقله، ومن ثم يستطيع المثقل أن يقف من هذه الحوادث موقفاً عقلانياً، يتساءل فيه عن أسباب وقوع هذه الحوادث على هذه الصورة بالتحديد وليس على أية صورة أخرى. وبعبارة أخرى، فإن تعامل دياب مع هذه الحوادث قد حقق التغريب الذي يعني بإبراز «الملامح التاريخية، تصوير الأحداث والشخصيات على اعتبارها ظواهر تاريخية عابرة»^(١٢). واعتماد دياب على حوادث تاريخية يعرفها مثقله جيداً، لا يجعل هذا المثقل مشوقاً أو متطلماً إلى نهاية الأحداث، بل يضحي يقف منها موقف المتسائل، المدارس الذي يتأمل فيما يحدث أمامه. ولأن كاتب المسرح الملحمي يستهدف تقديم حدثه بوصفه قضية مطروحة للتفكير والدرس، ويهدف إلى أن يشرك المثقل معه في التفكير والدرس، فإن المسرحية تصبح برهانا على القضية المطروحة منذ البداية. ولقد كان حدث «باب الفتوح» محاولة لإثبات القضية التي طرحها أحد أفراد المجموعة المعاصرة؛ القضية التي تقول

يصبح ضمير الجماعة ملفوظ كل طرف من طرفي الصراع، بينما يندر أن يبدو ضمير المفرد سواء للمتكلم أو المخاطب (انظر المسرحية ص ٦٤ - ٧١). وبعد اندماج الفرد أو الذات في الجماعة تجلّيا غير مباشر من تجليات البريختية، فإن ميل بريخت في مسرحه الملحمي إلى التركيز على تشريح العلاقات الاجتماعية جعله يولي اهتمامه الأكبر إلى تصوير السلوك الاجتماعي الذي تسلكه الشخصية تجاه الشخصيات الأخرى أكثر من اهتمامه بالحياة الداخلية لشخصياته^(١٦). ولعل التزام دياب بهذا هو الذي قاده إلى تقديم مجموعة من المشاهد القصيرة التي يصور فيها نماذج مختلفة من التجار، وامرأتين من اليهود، وقد ركز فيها على إبراز السلوك الاجتماعي لهذه الشخصيات تجاه انتصارات صلاح الدين (انظر المسرحية ص ٩١ - ٩٣، ٩٤ - ١٠٠).

ولم يخل تعامل دياب مع شخصيات مسرحيته من التأثيرات البريختية، وهذا ما يتبدى بوضوح في تعامله وشخصيات الحاشية والمتنغمين، ثم في إفادته من الكورس. فأما شخصيات الحاشية والمتنغمين، فهي تشتمل على عدد من الأشخاص والمجموعات الاجتماعية: العماد الأصفهاني المؤرخ، وسيف الدين قائد حرس السلطان، ثم فئات التجار، تجار الغلال، وتجار الرقيق. وقد حرص دياب على ألا يظهر صلاح الدين ظهوراً مباشراً، ولذا نحا إلى التركيز على أدوار هذه الشخصيات في الفصل بين الحاكم وشعبه، والإفادة من انتصارات جيش صلاح الدين لتحقيق المكاسب الذاتية أو الطبقية، ومنع فقراء العرب من العودة إلى ديارهم المحررة، واقتسام غنائم الحرب، ومساومة أسامة على حياته ثم القضاء عليه نهائياً.. هذا بخلاف الأدوار التي كانت تقوم بها كل شخصية على حدة؛ إذ يتبدى دور العماد في الدفاع عن إيديولوجية الطبقة التي ينتمي إليها، ودور سيف الدين، رجل الأمن في كبت الحرية السياسية

إن صلاح الدين: «كان قائداً عظيماً ولكنه لم يكن نائراً. وكان يحمل سيفاً لكنه لم يحمل فكراً.. والثورة فكر أولاً، لذلك لم يكن غريباً أن ماتت انتصاراته بعده، بل إن منها ما انتهى في حياته»^(١٧). ولهذا جاءت المسرحية:

«برهاناً على تلك القضية المطروحة منذ البداية، كما كانت مسرحية بريخت «دائرة الطباشير القوقازية» برهاناً على قضية نار حولها الخلاف في البداية: هل الأرض لمن يملكها، أم لمن يفلحها ورعاها؟»^(١٨).

وقد اقتضى جعل الحدث دراسة لقضية أن يعرض أسامة أفكاره عرضاً مباشراً، يتمثل في قراءة المجموعة المعاصرة أفكار كتاب «باب الفتوح»، وهذا التقديم المباشر للأفكار يحقق أكثر من وظيفة فنية؛ فهو يحقق ما هدف إليه بريخت من وضع المتفرج في مواجهة ما يقدم له ومحااجسته وحمله «على مجابهة ما يراه ومدارسته»^(١٩)، ثم إنه يبرز التناقض الجذري بين أفكار أسامة وأفكار العماد الأصفهاني؛ إنه يصور الصراع الفكري بين العماد وأسامة إلى أن يظهر سيف الدين قائد حرس السلطان؛ فيظهره بتشكيل الصراع في مسار آخر؛ إذ إنه يرفضه العنيف ما عرفه من أفكار أسامة يكشف عن شريحة أخرى من شرائح السلطة، ويحول الصراع إلى صراع مادي، فيتكامل الصراعان: المادي والفكري.

وحين يتطور الصراع نتيجة حدوث انتقال تاريخي ومكاني - على مستوى صراع صلاح الدين والصليبيين - يبرز دياب صورة أخرى من صور الصراع بين السلطة ممثلة في عنصر من عناصرها (الجيش)، وبين الأهالي (أهالي عكا)، وهو صراع بين مجموعتين اجتماعيتين متناقضتين؛ إذ يظهر فيه حرص كل طرف على التحدث بصوت المجموعة أو الفئة التي ينتمي إليها. ويمكس ذلك على تشكيل لغة الصراع، إذ

تارة رابعة، ثم هم فى آخر المسرحية صوت الناس البسطاء على مر العصور بشهر التغيير، والمنادون بالدولة الفاضلة التى تخددها كلمات أسامة بن مقوقب فى باب الفتوح^(١٩).

وتكشف هذه الوظائف المختلفة عن فاعلية الكورس فى المسرحية، ومعظم وظائف الكورس تؤكد عمق التأثير البريختى لأنها - هذه الوظائف - من أبرز الوظائف التى أسندها بريخت إلى الكورس فى مسرحه الملحمى. ولذا يرى على الراعى أن :

« هذه هى المرة الأولى التى يجرى فيها فى الدراما العربية عملية تأصيل للكورس، فهو ليس إضافة للمسرحية، ولا هو مجرد معلق على أحداثها، بل هو مؤلف المسرحية وصانها ومخرجها، والبشير بما تحمل من أحلام ورؤى^(٢٠) ».

وعن على الراعى نقلت هذه المقولة وتوالتت دراسات تالية لنقاد آخرين^(٢١).

لا يقتصر التأثير البريختى فى (باب الفتوح) على عناصر الزمان والمكان والحدث والشخصيات فقط، وإنما يمتد ليشمل عنصراً آخر من عناصر بنية الشكل فى مسرح بريخت الملحمى. فإذا كان معظم أشكال المسرح الغربى يستخدم السرد فى نطاقات محددة وضيقة، فإن بريخت يرى أن السرد عنصر أساسى فى المسرح الملحمى^(٢٢). ولعل رغبة بريخت فى نقض التشويق الذى يقوم به المسرح «التقليدى» أو «الأرسطى» كان عاملاً من عوامل اعتماده على السرد، وكذلك فإن تفضيله الاعتماد على حوادث تاريخية قد أدى به إلى جعل السرد وسيلة لتقديم بعض جوانب هذه الأحداث أو رسم أطرها المختلفة.

واستخدام العنف لإسكات الخصوم^(٢٣). ولعل هذه الأدوار المتعددة والحيوية تجعلنا لا نستطيع موافقة عصام بهى فى قوله إننا :

« لا نجد فى مسرحية محمود دهاب «باب الفتوح» شخصية شريرة واحدة، ولكننا نجد مجموعة من قادة الجند والتجار والمؤرخين تحيط بمصالح الدين... وتقيم حوله ستاراً صفيقاً يمنع اتصاله بالناس وبالفكر الجديد الذى يصبح مسيرة الحكم المنتصرة^(٢٤) ».

لأن أدوار هذه الشخصيات - فى (باب الفتوح) - تشير إلى أن دياباً قد جعلها شخصيات شريرة، تردد ملامح الشر فيها إلى الأطر الاقتصادية والاجتماعية والسياسية التى تحكم علاقات هذه الشخصيات - بوصفها نماذج لشرائح السلطة - بغيرها من الطبقات والشرائح، وهذا ما يكشف عن تأثير بريخت الذى كان يميل - كما لاحظنا فى فقرة سابقة - إلى التركيز على السلوك الاجتماعى لشخصياته. ولذا، بدت ملامح هذه الشخصيات الشريرة نتاجاً للأطر المكانية والزمانية التى حدث فيها الصراع.

وإذا كانت المجموعة المعاصرة التى تتكون من خمسة شبان وفتاتين تعد الكورس الذى يعلق على الأحداث، ويقاطع الأحداث أحياناً، ويصور ما بدخيلة الشخصيات الرئيسية فى لحظات احتداد الصراع - فإن أدوار هذه المجموعة تتغير:

« وتتراوح بين وظائف درامية مختلفة، فهم تارة أشخاص فى مسرحية يمثلون منها الزمن الحاضر، وهم تارة أخرى صوت أسامة بن مقوقب يقرأون كلماته بصوت عال، ويلقون على مدار الأحداث تارة ثالثة، ويصبحون شخصيات تلعب أدواراً فى الحدث التاريخى

والصليبيين. ولذا، فشمّة أكثر من نموذج تقوم فيه المجموعة بسرد حركة جيش صلاح الدين بعد استيلائه على عكا. إن السرد حينئذ يهدف إلى سد الفجوة الزمانية والمكانية من عكا إلى القدس، ولهذا فإنه يركز - أساساً - على ذكر مختلف المناطق التي استولى عليها جيش صلاح الدين في طريقه من عكا إلى القدس، ويحفل بمدد هائل من أسماء هذه المناطق أو الأماكن. وينتهي السرد في هذا المقطع بإبراز أن القدس هي مركز الصراع الآن، مما يكشف عن تقدم الصراع في حيزه المكاني، ويهيئ المتلقي لانتقال الصراع إلى القدس من ناحية، ويعرض السرد - من ناحية ثانية - عودة أبناء المناطق المحررة إلى ديارهم. وإذا كان يمكن وصف هذا النمط السردى بأنه سرد تسجيلي محض، فمن المفيد أن نلاحظ أن هذا المشهد لا يوجد في طبعة بغداد التي نعتمد عليها في هذه الدراسة، بينما يثبت في الطبعة القاهرة، ولا نعرف سبب حذفه أو إسقاطه من الطبعة الأولى رغم أهميته في عرض تطور الصراع تاريخياً ومكانياً (انظر «باب الفتوح» طبعة الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٤، ص ٩٠ - ٩١).

وأما في الفصل الثالث، فإن المجموعة تشترك في الحدث المسرحي، وتنضم إلى أسامة، ولذا لم تلجأ إلى السرد إلا في اللحظات الأخيرة من المسرحية، وذلك بعد مصرع أسامة بواسطة التجار. وبدأ السرد - حينئذ - بالمقاطعة؛ إذ يقاطع أحد أفراد المجموعة المعاصرة أصوات المشعراء الذين يمدحون صلاح الدين، ويهتفون بانتصاراته، ليأخذ أفراد المجموعة في تأكيد أن هذه لم تكن النهاية الكاملة لصراع صلاح الدين وخلفائه ضد الصليبيين، والسرد حينئذ وسيلة بربخية للحيلولة بين المتلقي والاندماج في الحدث الذي يجسّد أمامه، ولذا يلجأ أفراد المجموعة إلى سرد بعض الوقائع التاريخية لتكون سبباً إلى تأكيد صدق أو صحة الرؤية التي تقدمها المجموعة - أو بالأحرى دياب - لنهاية الصراع:

والسرد عنصر من عناصر الشكل الملحمي في (باب الفتوح)، وثمة عاملان مؤثران فيه، وهما: وجود خلفية تاريخية فاعلة في تشكيل الحدث المسرحي، ثم حضور المجموعة المعاصرة التي تختلف - بطبيعة الحال - عن شخصيات المسرحية الأخرى التي يفترض أن معظمها ذو مسحة تاريخية. وفي ضوء هذين العاملين، برز نمطان من السرد في (باب الفتوح)، أولهما نمط بدا فيه التأثير البربخي المباشر، بينما ثانيهما بدا فيه التأثير البربخي غير المباشر. فأما أولهما، فقد استخدمته المجموعة المعاصرة في مختلف مراحل الحدث، وإن تنوعت الوظائف المختلفة التي أداها. ففي بداية المسرحية هدف السرد إلى تقديم بعض الجوانب التاريخية التي تبرز ملامح زمن الفترة التاريخية التي يقع فيها الحدث، ولهذا أصبح السرد حينئذ استعادة لهذه الفترة وتصوراً لها في آن. وبدا حرص المجموعة على تحديد الأبعاد الزمنية التاريخية المختلفة. ولأن السرد يتبادل أفراد المجموعة القيام به في الفقرة الواحدة أو المقطع الواحد، فإن أجزاءه تتنوع في الطول والقصر، وإن بدت غلبة الأجزاء الطويلة لأنها تفصل ملامح فترة زمنية ماضية مستعادة من القرن الخامس الهجري (انظر المسرحية ص ١٨، على سبيل المثال).

وإذا كانت المجموعة المعاصرة تستخدم السرد وسيلة لتشكيل ملامح البطل قبل أن يظهر، فتلجأ إلى تقديم فقرات قصيرة (انظر المسرحية ص ٢١ - ٢٣)، فإن السرد يضحى حينئذ وسيلة لتحطيم الإيهام المسرحي، فبريخت كان يستخدم «الرواة الذين يتحدثون مباشرة للجمهور» (٢٣) لتحقيق الغاية ذاتها.

ويبدو السرد الذي تقوم به المجموعة في الفصل الثاني مختلفاً - في طبيعته ووظيفته - عن السرد في الفصل الأول؛ إذ فرضت الخلفية التاريخية الفاعلة في تشكيل الحدث تنوع تطور مسار الصراع بين صلاح الدين

عند ظهور هذه الأسرة للمرة الأولى، وتقوم هذه الفقرات بتقديم أفراد هذه الأسرة إلى المثلقي (انظر المسرحية ص ٧٨ - ٨٢). بينما برز السرد في المشهد التالي ليربط دياب بين هذه الأسرة وأسامة، ويعرض جوانب تطور الصراع بين صلاح والصليبيين ولاسيما ما قام به صلاح الدين من إجراء الصلح معهم، ثم ليصور رفض أبي الفضل هذا الصلح، ذلك الرفض الذي أصبح نكتة لسرد طويل يستغرق صفحة إلا قليلاً يعرض فيه أبو الفضل مذبحه الفرع في القدس عام ١٠٩٩م، حيث كان أبو الفضل طفلاً. وقد وظف دياب هذا السرد لإبراز الدوافع التي تجعل أبا الفضل يرفض الصلح، ويصر على الانتقام من الصليبيين، وبذا سعى الكاتب إلى أن يضمن على هذه الدوافع طابعاً موضوعياً يفسر به سيطرة رغبة الانتقام على أبي الفضل (انظر المسرحية ص ٨٣ - ٩١ ولاسيما ص ٨٧).

وأما في الفصل الثالث، فإن حكاية أبي الفضل تكتمل حين يأخذ في سرد ذكرياته التي تكشف عن ارتباطه العميق بالبيت/ المكان. كما يصبح السرد أيضاً وسيلة لتصوير ماضى أبي الفضل، ونحو السارد (أبو الفضل) إلى تقديم بعض جوانب المذبحة التي قام بها الصليبيون في القدس، مما يبرز شدة الفظائع التي ارتكبوها، وبذا تبرز الشخصية - بطريقة غير مباشرة - قوة دوافع الانتقام لديها (انظر المسرحية ص ١١٩ - ١٢٠). ويبدو أن هذا السرد يعنى مأساة أبي الفضل في ذهن المثلقي حين يدرك - ذلك المثلقي - في النهاية أن رجلاً له هذا الارتباط العميق بالمكان، وأنه وأفراد أسرته قد قدموا كل التضحيات من أجل أن يتحقق الانتصار، لكنه - ولإياهم - لم يحصلوا على أدنى حقوقهم الإنسانية.

وإذا كانت أسرة أبي الفضل قد دخلت في صراع مع سارة اليهودية والتجار من أجل استرداد بيتها، فإن هذا الصراع يعد تيمة لحكاية هذه الأسرة.

الشاب الخامس : لم تكن هذه هي نهاية القصة..

المجموعة : (في كآبة) .. نعرف هذا.. فالتاريخ ممتد..

الشاب الخامس : لم يدم النصر لصلاح الدين طويلاً.. فقد عاد الفرع بعد شهر وهم أكثر عدداً وعدة.. وأشد قسوة..

المجموعة : ذهبوا آلاف المسلمين.. واستردوا عكا.. وبافا.. وحيفا.. وعسقلان..... قيسارية.. والدواروم وغيرها.. حتى سلمهم الملك الكامل الأيوبي مدينة القدس نفسها.

الفتاة (١) : وفي الغرب.. سقطت الأندلس في أيدي الفرنج، بلداً بعد بلد، وذبح سلايين العرب، فلم يبق لنا هناك سوى ذكرى حزينة.. تشهد عليها بعض الأطلال (المسرحية ص ١٥٧).

وأما النمط الثاني من السرد في (باب الفتح)، فإنه قد برز في تقديم دياب حكاية أبي الفضل وأسرته، وقد أجل دياب ظهور أبي الفضل وأسرته حتى نهاية الثلث الأول من الفصل الثاني ليربط بين هذه الحكاية والحدث الرئيسي، ولتحقق أكثر من هدف؛ إذ يستخدم هذا الربط حيلة لإدخال أسامة إلى القدس بعدما أصبح مطارداً من حرس السلطان، وليجمع - من ناحية ثانية - بين أسامة والشريحة أو الطبقة التي ينتمى إليها ويدافع عنها، ثم ليجعل هذه الحكاية تضافى على الموضوع أو الحدث الرئيسي، والذي هو حلم، قيمة واقعية^(٢٤) من ناحية ثالثة. وقد برز السرد في المشاهد التي أبرز فيها دياب تضحيات أفراد عائلة أبي الفضل، وإن اختلفت طبيعته ووظائفه من مشهد إلى آخر تبعاً لتطور الحدث؛ فقد تباينت فقرات سردية قصيرة غلب عليها الجمل القصيرة

وإذا كان دهاب قد جعل حكاية أبى الفضل مرتبطة بالحدث الرئيسى، فإن السرد المستخدم فيها يبدو فيه التأثير البريختى غير المباشر، لأن شكل المسرح الملحمى يتقبل عنصر الحكاية مادام - هذا العنصر - مرتبطا - من الناحية الفكرية - بالقضية التى يعرض النص، ومدمجا - بطرائق فنية مختلفة - بالحدث الرئيسى فى المسرحية.

لعل دراسة مختلف عناصر الشكل الرئيسى المتبدى فى (باب الفتوح) تبين - بوضوح - أنه شكل المسرح الملحمى الذى تبدو فيه التأثيرات البريختية المختلفة، تلك التأثيرات التى تبدى كذلك فى لغة المسرحية، وإن كان لا مجال لتفصيلها فى هذا السياق^(٢٥).

إن شكل المسرح الملحمى فى (باب الفتوح) ليس هو الشكل الوحيد فى المسرحية، فثمة شكل آخر يتجلى فى النص، وهو الشكل التراجيدى، ويتجاوز هذان الشكلان فى النص. وقد أشار غير ناقد إشارات جزئية قاصرة، أو قدموا أحكاما تفتقر إلى التفسير والتحليل، ففيد أن هذه المسرحية تجمع بين «تقديم الحدث البسيط، والمسار الملحمى التعليمى البريختى»^(٢٦)، بينما كرر ناقد آخر رأى ذاته بعد سنوات ثلاث^(٢٧). بينما نجد ناقدا ثالثا يكرر - بعد عشر سنوات - هذا الرأى، حين يذكر أن أهمية هذه المسرحية ترجع إلى أن المؤلف «يجمع فيها بين التكنيك الملحمى والدرامى فى نفس الوقت»^(٢٨)، ويصرح الناقد نفسه مرة أخرى قائلا: «لقد أخذت باب الفتوح إطارا جديدا يجمع بين العمل الدرامى والملحمى فى آن واحد»^(٢٩).

وفيما عدا هؤلاء النقاد الذين قدموا أحكاما تفتقر إلى التفسير والتحليل، فإن ثمة دارسا آخر قد درس بعض التأثيرات البريختية فى (باب الفتوح)، ثم انتهى إلى نتيجة يقررها مباشرة حين يقول: «إنه تم توظيف بريخت ضمن إطار أرسطى، فالتراجيديا بمثابة الشكل الذى ينظم خلاله العمل المسرحى كله»^(٣٠). ورغم أن سامح

مهران، صاحب هذا الرأى الأخير، قد أثبت تجلّى هذه الصيغة فى نصوص أخرى، لكتاب آخرين، ثم ربط بين هذه الصيغة والبنية الاجتماعية للمجتمع المصرى فى النصف الثانى من الستينيات^(٣١) - رغم هذا، فإن هذه الدراسة ترى أن الشكل البريختى هو الشكل الأساسى والرئيسى فى (باب الفتوح)، وأن ثمة شكلا تراجيديا يجاور ذلك الشكل البريختى فى النص. وقد استمد دهاب معظم عناصر الشكل التراجيدى من التراجيديات الحديثة، وتتجلى ملامح هذا الشكل - أكثر ما تتجلى - فى بناء الحدث وتشكيل شخصية البطل (أسامة). فالحدث التراجيدى فى (باب الفتوح) ينبع من ذلك الصراع الذى يدور بين أسامة (الذى تتوحد مع المجموعة المعاصرة بداية من اللحظات الأخيرة من الفصل الثانى) وهؤلاء الهبطيين بصلاح الدين، كما ينبع من ذلك الصراع الداخلى الذى يدور فى نفس أسامة فى بعض لحظات النص.

إن الكاتب، فى رسمه شخصية أسامة، قد جمع بين مجموعتين من الصفات أو الملامح، فثمة ملامح تقدم أسامة بوصفه البطل التاريخى المتخيل، وقد استمد دهاب هذه الملامح من صورة بطل أو أبطال السيرة الشعبية، فجعل المجموعة المعاصرة تصف أسامة بأنه شاب، هربى، فارس، شجاع، ذكى، أمين، عنيد فى الحق، له قلب شاعر وحسه، وسيم، ثم إنه طویل القامة، عريض المنكبين... ثم، وقد جعلت هذه الملامح صورة أسامة قريبة من صورة «البطل الشعبى الذى تقوم شخصيته على ضالة مشكلته الذاتية بجانب مشكلات الآخرين التى يتصدى لحلها»^(٣٢). وثمة ملامح أخرى لعلها «أصدق» فى الدلالة على «طبيعة» شخصية البطل (أسامة)، لأنها مستمدة من فكره وسلوكه. وهذه الملامح تجعل من أسامة نموذجا لبطل تراجيدى يشبه بعض نماذج البطل التراجيدى فى المسرح الأوروبى الحديث، فإذا كان دهاب قد وصفه - على لسان المجموعة المعاصرة - بأنه واحد

الحاشية التي تحول بين صلاح الدين وشعبه - ولا يفتر هذا الإصرار؛ إن في بداية الحدث حيث يقرر أسامة في لقائه الأول بالعماد الأصفهاني حرصه على هذا الهدف (انظر المسرحية ص ٢٨)، وإن بعد تطور الصراع وتقدمه؛ حيث ظل أسامة قوى الإصرار على تحقيق هذا الهدف، وإن كان لا يصبح هدفه وحده وإنما هدفه هو ورفاقه أيضا.

«أسامة : إذا نحن لم نتحرك اليوم.. فلن نتحرك أبدا، سأحترق الصفوف إليه الآن.. فقد يتيح لى هياج الجند أن أسرق من بينهم. أما أنتم، فانتشروا فى المدينة.. حتى لا تقضى علينا جميعا ضربة واحدة. إذا لم أهد إليكم، فلا تكشفوا عن المحاولة.. فلا بد وأن يوفق واحد منا فى النهاية..» (المسرحية ص ١٢٩).

ومثل هذا الإصرار الواضح على تحقيق الهدف والوصول إليه، أيا ما كانت النتائج، يشكل فى بناء شخصية البطل التراجيدى «الهامارثيا» بوصفها صفة خلقية «نشأ من الذات، ولكنها لا تلبث أن تستقوى على الذات وتجذبها فى اتجاهها»^(٣٧). ولعل تمكن هذه الهامارثيا من ذات أسامة هو الذى يفسر لنا بناء الحدث التراجيدى على محورين من الصراع؛ فشمة صراع خارجى بين أسامة ورفاقه (الأهالى ثم المجموعة المعاصرة ثم أسرة أبى الفضل) ورموز نظام صلاح الدين، ذلك الصراع الذى تأزم أكثر من مرة. ورغم بروز السلوك الاجتماعى فى الشخصيات، فإن شخصية أسامة ظلت شخصية ذات ملامح متعددة، معمقة، لا تتحقق حتى فى الشخصيات الرئيسية الأخرى، كالعماد الأصفهاني وسيف الدين وأبى الفضل.

من عامة الناس، فإنه بهذا يقدم بطلا - يشبه من هذه الزاوية - ما يشيع فى كثير من التراجيديات الحديثة التى جعلت «البطل من الشعب وأفراده العاديين»^(٣٨)، أو ما ينحو إليه كتاب التراجيديات الحديثة من جعل أناس عاديين «يقومون بدور الأبطال»^(٣٩).

وحين تشكل المجموعة المعاصرة ملامح أسامة، فإن دبابا يقدم على لسان بعض أفرادها ما يشير إلى أن أسامة قد لا يحقق هدفه، وهو الوصول إلى صلاح الدين أو الالتقاء به، إذ يقول الشاب الرابع:

«الشاب الرابع : ولكنى أكاد أشك فى أنهما سيلتقيان..»

ورغم أن أحد أفراد المجموعة يرد قائلا :

«الشاب الأول : هذا ظن سابق لأوانه.. فقد تكشف حفرائنا عن شئ آخر» (المسرحية ص ٢١).

رغم هذا، فإن عبارة الشاب الرابع توشك أن تكون نبوءة ضمنية أولية بمصير مسمى البطل، وهى تشبه ما يحدث فى كثير من المآسى حيث «يكون المصير المقدر جوها منذ البداية»^(٤٠)، ففى كثير من التراجيديات التى يظهر فى مشاهدتها الافتتاحية أنها تنطوى على إمكان معقول للتسير نحو نهاية سعيدة، فإن كتابها يعملون - فيما يرى ليشمن - على الإيهام أو التأكيد بوسائل شتى أنها لن تكون كذلك أو أن الأمور لن تجرى على ما يرام»^(٤١). وبذا، فإن عبارة الشاب الرابع تعد نبوءة أولية بمصير مسمى أسامة؛ ذلك المسمى الذى يحرك الحدث.

إن تدعيم دباب صورة البطل (أسامة) بوصفه نموذجا للبطل التراجيدى يتجلى فى جانب آخر، هو حرصه على إبراز إصرار أسامة القوى والدائم على أن يقابل صلاح الدين، رغم إدراكه استحالة إنعام هذا اللقاء نتيجة سيطرة

على صدر أمي.. حيث لا سخونة
ولا برودة.. وإنما دفء فحسب..
أجترع القى في منصب بالديوان..
وأعجب أولاد الموت.. وأتجاهل
النهاية التي أعرفها.. والتي توشك
أن تنقضي.. أنساها.. حتى
تحتويني لحظتها فأمضى مع
الماضين، وأنتهى...

المجموعة: وتنتهى الأنشودة العربية الساحرة..
الأندلس..

أسامة : (صارخا) وهل أنا المخلص
الوحيد.. أنا المهدي المنتظر؟
(المسرحية ص ٧٦)

وإذا كان دياب يستخدم - أحيانا - السرد وسيلة
للكشف عن حيرة أسامة بين الثورة أو الاستسلام (انظر
المسرحية ص ٧٥)، فإن قوة الهامارتيا - بالمعنى الذي
حددها سابقا - هي التي تجعل الصراع الداخلي الذي
يدور في نفس البطل، لا يقل شأنًا عن الصراع الخارجي
الذي يدور بينه وبين القوى المعادية له^(٣٨)، فيما يرى
برادلي. ولهذا، فإن ديابا قد سعى إلى إبراز الصراع
الداخلي في نفس أسامة؛ ذلك الصراع الذي يبدى في
حيرة أسامة (انظر المسرحية ص ص ٨٢ - ٨٣)، وإن
كان هذا النمط أكثر بروزا في الفصل الثاني، بينما نحا
دياب طوال الفصل الثالث إلى الاهتمام بالصراع
الخارجي الذي يدور حول محورين: أحدهما يبرز
التناقض بين أسامة ورفاقه حول الفعل والحرية الفردية،
وينتهى بتأكيد أسامة إصراره على محاولة الوصول إلى
صلاح الدين (انظر المسرحية ص ص ١١٢ - ١١٧،
ص ١٢٩)، بينما يعد ثاني هذين المحورين استمرارا
للصراع الأساسي، أي صراع أسامة ورفاقه للوصول إلى
السلطان صلاح الدين. وإذا كان رفاق أسامة يتوالى
سقوطهم الواحد تلو الآخر، فإن أسامة نفسه يسقط في

ولمة صراع آخر داخلي لعله كان يدور في نفس
أسامة وحده، وقد أخذ دياب يركز - إلى حد ما - على
تصويره أو إبراز ملامحه بعد ما فشل الأهالي في دخول
هكا. وبعبارة أخرى، فإن تطور حركة الصراع الخارجي
قد جعل دياب يركز - ولو قليلا وفي بعض المشاهد -
على ذلك الصراع الداخلي. وقد بنى دياب هذا الصراع
الداخلي على كيفيتين اثنتين؛ كيفية أولى تنهض على
إبراز التناقض بين مجموعات العرب الذين أخذوا يتجهون
إلى المدن التي حررها جيش صلاح الدين، وبين حيرة
أسامة الذي لا يعرف إلى أين يتجه:

وأسامة : (ينهض واقفا فجأة فينادى بأعلى
صوته) يا قوم إلى أين تتجهون؟
أصوات بعيدة : إلى يافا.. وأنت..

(أسامة يطرق في كآبة)

أسامة : أنا..؟ لا أدري؟

الأصوات : هل تأتى معنا؟

أسامة : شكرا لكم.. فأنا باق هنا حتى
الصباح..

المجموعة : فلعلنى أعرف في النور.. أى طريق
أختار... (المسرحية ص ٧٤).

وإذا كان دياب قد جعل المجموعة تتحد - أحيانا -
بأسامة في هذه الكيفية حين تنطق ببعض ما يحتمل
داخله، فإنه قد اكتفى في الكيفية الثانية بجعل المجموعة
طرفا أو مجرد طرف يستمع إلى ما في دخيلة أسامة من
تناقضات عنيفة؛ بين الاستمرار في السعى إلى تحقيق
الهدف أو الاستسلام لجنود إشبيلية والعودة إلى الأندلس
ثانية، وقد كانت هذه التناقضات العنيفة تبرز في
اللحظات التي تشتد فيها حيرة أسامة...

وأسامة : هل أسلم نفسي لجنود إشبيلية،
وأنتهى، أهود إلى إشبيلية لأرتمى

وإن كان دياب قد أراد أن يضاعف هذا الإحساس التراجيدي، حين تصور ما يوحى بموت أسامة متزامنا مع انطلاق أصوات الشعراء المعبرة عن انتصار صلاح الدين.

ولعلنا نستطيع الخلوص إلى أن الشكل التراجيدي تحقق في نص (باب الفتوح)، وأن معطياته أو مفرداته البنائية تتجلى في بناء حدث تراجيدي وفي بناء شخصية البطل. وإذا كان هذا الشكل التراجيدي يجاور الشكل الملحمي في المسرحية، فإن بعض الملامح الظاهرية في النص تكشف عن هذا التجاور أو توكيده^(٤١). وليس التجاور بين هذين الشكلين في النص إلا نتاجا مباشرا لذلك التجاور الذي تقوم عليه مواقف دياب من العدالة، والحرية، وحقيقة التاريخ، تلك المواقف التي جسدها دياب عبر أكثر من وسيلة، هي: الطرح المباشر لأفكاره؛ إذ جعل من أسامة والمجموعة المعاصرة صوتين يعرضان أفكاره عرضا مباشرا، وهذا الاستخدام نتيجة مباشرة لبروز شكل المسرح الملحمي في النص. وأما الوسيلة الثانية، فهي التجسيد الفني أو الدرامي الذي يتحقق عبر تقديم الصراع بين أسامة والمجموعة المعاصرة وأهالي عكا وأسرة أبي الفضل من ناحية، ورموز نظام صلاح الدين من ناحية ثانية. والعدالة هي القيمة المحورية لا في (باب

المشهد الأخير حين يحيط السادة به مشكلين دائرة ويأخذون في تضيق الخناق حوله خطوة بخطوة؛

وأصوات بين السادة : بعنا نفسك..

أسامة : لا

أصوات بين السادة : بعنا كتابك.

أسامة : لا

تاجر العبيد : فسنأخذ منك نفسك بنهر عوز..

وتنفجر مجموعة من السادة في قهقهة عالية.. تتحول الدائرة إلى كتلة يختفى فيها أسامة.. ثم تعلق ضحكاتهم جميعا صرخة تطلقها الفتاة (٢).. يظلم المسرح معها على الفور.. ويرتفع في نفس اللحظة هياج حماسي في المقدمة؛ نسمع خلاله وبعدة مع هبوط الضوء على المقدمة أصوات الشعراء تتفنن في إلقاء الأبيات التالية من الشعر.. فيتكون منها مزيج من الكلمات لا يفهم... (المسرحية ص ص ١٥٥ - ١٥٦).

ونمثل هذه النقطة نهاية الحدث التراجيدي. وإذا كان يمكن تحديد الوضعية الأساسية التي يبدأ منها هذا الحدث بأنها محاولة أسامة الوصول إلى صلاح الدين، فإن نهايته تتمثل في إخفاق أسامة في الوصول إليه^(٤٢)؛ أي أن هذا الإخفاق هو الذي يولد الإحساس التراجيدي؛ إذ

ولا يشترط أن تكون الفجيرة في الدراما الحديثة بموت البطل الذي يعاني، لكن يحدت الأثر التراجيدي، ولكن يكفى أن تصور الدراما الحديثة إخفاق هذا الإنسان أمام هذه القوى. إن إخفاقه يحقق الإحساس التراجيدي وليس موته^(٤٣).

عن الجماعة^(٤٣). وبهذا تؤسس حقوق الجماعة في ملكيات الأفراد تأسيساً شرعياً/ قانونياً. ولكن هذه التصورات لا تجعل ملكية الجماعة أو الأفراد ملكية حقيقية، وإنما هي ملكية التنازع وتصرف فقط؛ فهي محض استغلال عن الله مالك كل شيء^(٤٤). وإذا كانت هذه التصورات تختلف عن التصور الحديث الذي يجعل أساس الملكية أساساً مدنياً محضاً، فإنها قد تولدت عنها نتائج أخلاقية محزنة. وما إن يقرر دهاب أن لكل فرد من أبناء الأمة حقاً معلوماً في المأكل والملبس والسكن والعلم، فإن هذا يكشف عن قوة التأثيرات الإسلامية في موقفه من العدالة، وتتمثل في إقراره أن مجموعة الحقوق الأساسية هذه تشمل أفراد الأمة (المجتمع) جميعاً. بينما يكشف تفسير دهاب غياب العدالة الاجتماعية عن التأثير الماركسي في موقفه من العدالة؛ ففي تصويره الصراع بين أهالي عكا ورموز نظام صلاح الدين أظهره على أنه صراع بين كتلتين اجتماعيتين؛ كتلة متماسكة تدرك أهدافها جيداً، وتمتلك الوسائل التي تعينها على تحقيقها، وهي كتلة السلطة ورجالها ورموزها، وكتلة أخرى تبحث عن حقوقها، وتسعى إلى الحصول عليها، وإن كانت غير متماسكة تماماً - إذا ما قورنت بالكتلة الأولى - وهي كذلك - لا تملك من الوسائل ما يمكنها من تحقيق أهدافها وفرض إرادتها، وهي كتلة فقط؛ مجتمع صلاح الدين الذين يمثلهم أهالي عكا وأسامة. وحينئذ يكتفى دهاب عبر صوت أسامة بالكشف عن الأسباب الجوهرية التي تؤدي إلى سيادة الظلم (انظر المسرحية ص ٦٩ - ٧٠)، فيبين أن العدالة السائدة في المجتمع ليست إلا عدالة ذات مضمون طبقي حاد؛ إذ إنها تعني تمتع الطبقة السائدة بكل حقوقها الاجتماعية والسياسية، فضلاً عن جورها على حقوق الطبقات الأدنى، التي تحتل درجات تالية لها في سلم البناء الاجتماعي، ثم يرد فقدان العدالة إلى سبب جوهري كامن في بنية هذا المجتمع القائمة على وضع الناس الأفراد في طبقات

ودرجات وخصائص لا يمكن تجاوزها. وبذا، فإن مصدر فقدان العدالة وسيادة الظلم يتمثل في ثبات البنية الاجتماعية رغم تغير الأفراد وتوالي الأجيال، ولا يعني ثباتها هذا إلا أن الطبقة السائدة إنما تسعى بكل قوتها إلى مقاومة الحراك الاجتماعي الصاعد، لأنه وسيلة تؤدي إلى صعود طبقة أو شرائح عدة إلى درجة أو درجات أعلى في سلم البناء الاجتماعي^(٤٥). ولكي تبرر الطبقة السائدة هذا الوضع الاجتماعي المحتل فإنها تلجأ إلى تحوير التصورات الدينية بما يتفق ومصالحها، فتأخذ منها فكرة تعدد طبقات المجتمع، ثم تنضى فتوهم الفقراء بأن وضعهم في أسفل البناء الاجتماعي إنما هو قدر الله الذي لا يستطيعون تجاوزه أو تخطيه فعليهم - من ثم - أن يقنعوا بمكانتهم السفلى!! ويبدو واضحاً أن تفسير دهاب حقيقة غياب العدالة الاجتماعية، وقدرته على التماس أسبابها في طبيعة البناء الاجتماعي، وتأكيد المضمون الطبقي السائد لمفهوم العدالة، إنما تمثل جميعاً تجليات مختلفة للعنصر الماركسي في موقفه من العدالة الاجتماعية؛ ذلك العنصر الذي يركز على الجوانب المادية التي تفسر غياب العدالة وسيادة الظلم، ويلمح الطبيعة النسبية للقيمة السائدة في بنية اجتماعية تقوم على التراتب الطبقي. ويظل هذا العنصر مجاوراً للعنصر الإسلامي (المثالي) الذي يقدم حلولاً أخلاقية لأزمة فقدان العدالة.

وبينما تقدم «باب الفتوح» موقف دهاب من الحرية الإنسانية والحرية السياسية، فإنما هذا الموقف يقوم أيضاً على التجاور بين عناصر متناقضة. فموقف دهاب من الحرية الإنسانية (انظر المسرحية ص ٤٢ - ٤٣) يقوم على التجاور بين عنصر مستمد من رؤية المعتزلة الذين قالوا بحرية إرادة الإنسان في علاقته بخالقه، منطلقين في هذا من تصورهم للعدل الإلهي الذي يقتضي عندهم ألا يحاسب الله العباد على أفعالهم، إلا إذا كانت هي أفعال العباد على سبيل الحقيقة لا

المجاز^(٤٦). ولم يغفل المعتزلة أثر الظروف الموضوعية فى تشكيل الفعل الإنسانى، مما يبين أن حرية الإرادة عندهم ليست حرية مطلقة تتنفى عنها القيود والمحددات^(٤٧). ولما عنصر ترائى يتمثل فى التصور الترائى الضيق الذى يضع العبد فى مقابل الحر، ويكتفى بوصف أو تقرير حالة شريحة اجتماعية معينة (العبيد). بينما يجاور هذين العنصرين عنصر ثالث يجعل العبودية حالة اجتماعية مؤسسة فى الحاجات المادية، وعليه يصبح مصدر العبودية مصدراً مادياً يتمثل فى التفاوت الاقتصادى الذى يعد (أكبر وسيلة وجدت لاستغلال واستعباد الإنسان)^(٤٨). والعبيد - إذن - هم الطبقات والشرائح الاجتماعية التى تعجز عن توفير قوتها فتضطر عريضة للاستغلال من الطبقات الأقوى اقتصادياً واجتماعياً. ولذا، فالحرية الحقبة - عند دهاب - لا تتحقق فى ظل الجوع، والخوف، والذل، والاحتقار، والمطاردة، إذ إن هذه المعوقات جميعاً تحطم هوية الإنسان الحقيقية (انظر المسرحية ص ٤٣). ولعل تعميق دباب الجذور الاجتماعية والمادية للعبودية يشير إلى أنه قد جعل الحرية ملازمة للوجود الإنسانى الحق على نحو يكشف عن تأثيره بماركس الذى (يطلق مفهوم الحرية إلى حد يجعله مرادفاً لمفهوم الإنسان)^(٤٩).

وأما موقف دهاب من الحرية السياسية، فإنه يقوم على عناصر متجاوزة أيضاً. فحين يحدد دباب مصدر السلطة فى المجتمع (انظر المسرحية ص ٤٥)، فإنه يستمد تصوره من التصورات الليبرالية التى ترى أن البشر خلقوا جميعاً متساوين، وأن الإنسان - فى الأصل - كائن حر كان يتمتع بالحقوق الطبيعية، فلما تكون المجتمع من هؤلاء الأفراد الأحرار قام على أساس عقد اجتماعى اقتضاهم أن يتنازلوا عن بعض حقوقهم الطبيعية - كالقضاء أو القصاص - إلى الدولة أو السلطة التى تكفل لهم حقوقهم المدنية، أى حرياتهم السياسية والاجتماعية، فالسلطة تستمد نفوذها من الإرادة العامة (وأفراد الشعب الذين يسهمون فى تكوين الإرادة العامة الممثلة لسيادة

الأمة إنما يسهمون فى تكوينها باعتبارهم أفراداً لهم صفة الإنسان فحسب، ولا يشترط فيهم أن يكونوا منتمين لطائفة معينة أو فئة محددة أو تجمع ما، هم مجرد كونهم أفراداً فى المجتمع - بغير وصف آخر - يسهمون فى تكوين هذه الإرادة بالطرق السلمية التى تعتمد على الرأى^(٥٠). وإذا كان هذا العنصر الليبرالى فى موقف دهاب من الحرية السياسية قد جعله يرفض انتقال الحكم عن طريق الوراثة، وكذا يرفض أن تكون المؤامرات والخدع سبيل التخلص من الخصوم وامتلاك السلطة (انظر المسرحية ص ٤٥)، فإنه قد تجلّى أيضاً فى تصور دباب ضرورة وجود نواب أو ممثلين للشعب يديرون شؤونه ويمارسون سلطانه على السلطة السياسية (انظر المسرحية ص ٤٦)، وبعد هذا التصور عنصراً من عناصر التطبيق العملى للتصور الليبرالى فى ميدان الحياة السياسية^(٥١). بينما استمد دباب صفات الحاكم، التى تتمثل فى العدالة والحكمة، والإيمان بقضايا الأمة (انظر المسرحية ص ٤٦) من الفكر السياسى الإسلامى القديم^(٥٢). وحين أراد دهاب أن يفسر غياب الحرية السياسية عن المجتمع، اهتم اهتماماً كبيراً بكشف دور سيف الدين (أحد قادة حراس صلاح الدين) هو وجنوده فى كبت حرية الرأى (انظر المسرحية صفحات ٤٦، ٥٤، ١٤٢، ١٤٦)، حيث بدا أن العنف هو سبيله الأمثل والأوحد لإسكات الخصوم، فالعنف هو الوسيلة التى تلجأ إليها الطبقة السائدة للحفاظ على سيادتها السياسية والاجتماعية، فالسلطة أو الدولة (نوع من التنظيم الخاص للقوة، إنها تنظيم للعنف من أجل قمع طبقة من الطبقات)^(٥٣). وبذا أفاد دهاب من النظرية الماركسية فى الحرية السياسية والدولة، حيث أبرز المضمون الطبقي السائد للحرية السياسية، وأبان عن أن العنف هو الوسيلة التى تلجأ إليها السلطة السائدة أو الحاكمة للحفاظ على سيادتها.

إن موقف دهاب من الحرية يقوم على عناصر متجاوزة استقاهها دهاب من اتجاهات فكرية مختلفة؛

من المعترلة، والفكر السياسي العربي القديم، والفكر الليبرالي والنظرية الماركسية في الحرية السياسية. وكذا يقوم موقف دياب من حقيقة التاريخ على عناصر متجاوزة ترد إلى التصورات التراثية، واليهجولية، والماركسية^(٥١)، وبذا لا يختلف عن موقفه من العدالة والحرية.

لعله قد أصبح واضحاً أن التجاور الذي تبدى في نص (باب الفتوح) بين الشكليين البريختي والتراجيدي ليس إلا انعكاساً واضحاً لذلك التجاور الذي تقوم عليه مواقف دياب من العدالة والحرية وحقيقة التاريخ. فالوقوف والشكل متجادلان، ينتج كل منهما الآخر ويشكله.

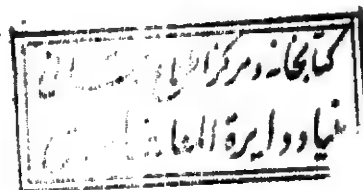
إن طبيعة التجريب في مسرح دياب لا تفسر إلا في ضوء الانتماء الطبقي لدياب والدور الاجتماعي لطبقته والتكوين الإيديولوجي لها؛ فدياب هو واحد من أبناء البرجوازية الصغيرة التي قادت المجتمع المصري في الخمسينيات والستينيات، والتي حملت عبء النهوض به، بداية من قيادتها ثورة يوليو وانتهاء بتحملها مهام التغيير السياسي والاجتماعي. وقد عكست إيديولوجيا البرجوازية الصغيرة الوضع التاريخي لهذه الطبقة؛ إذ

برزت فيها محاولة الجمع بين عناصر متناقضة «فالشاق» - أبرز وثيقة سياسية تعكس إيديولوجيا السلطة في الستينيات - بقرار بوضوح أنه لا يمكن تجاهل الصراع الحتمي بين الطبقات، ولكن ينبغي حله سلمياً عن طريق تذويب الفوارق بين الطبقات^(٥٥). وبذا يؤسس التجاور بين تصور ماركسي - أو على الأقل تعود جذوره إلى الماركسية - وتصور آخر مثالي، لعله يتردد إلى التراث الديني. وكذلك، عكست الممارسة السياسية لسلطة يوليو، سلطة البرجوازية الصغيرة، التجاور بين نظم سياسية مختلفة. ففي الوقت الذي أعلنت فيه السلطة تبنيها الاشتراكية طريقاً لتغيير المجتمع وتطوره، كانت تقوم بإصلاحات تدعم رأسمالية الدولة وسيطرتها على مختلف جوانب التغيير الاقتصادي والاجتماعي.

ولعله قد اتضح أن دراسة التجريب في ضوء محاولة تلمس العلاقة بين شكل النص التجريبي ومواقف مبدعه الفكرية من ناحية، وبين النص والانتماء الطبقي والتكوين الاجتماعي والإيديولوجي للمبدع من ناحية أخرى، قد يفضي إلى إدراك حقيقة التجريب عند جيل الستينيات من كتاب المسرح المصري.

الهوامش

- (١) انظر: حماد جاسم محمد، الدراما المصرية في مصر (١٩٦٠ - ١٩٧٠) والتأثير العربي عليها، دار الآداب، بيروت ١٩٨٣، حيث تجد أن لتوفيق الحكيم ونعمان هاشور وسعد الدين وجهة والفريد فرج إسهامات متعددة في تقديم الأشكال المصرية في الفترة من ١٩٦٠ إلى ١٩٧٠.
- (٢) انظر: عبدالله المروى، مفهوم الإيديولوجيا، الطبعة الرابعة، المركز الثقافي العربي، بيروت - الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص ٥٣.
- (٣) بامبرجا سكين، الدراما في القرن العشرين، ترجمة محمد فصي، دار الكتاب العربي للطباعة والنشر، القاهرة، دون تاريخ، ص ٨٩.
- (٤) محمود دياب، باب الفتوح، منشورات وزارة الإعلام العراقية، بغداد، ١٩٧٤، ص ٥٥. وسنشير إلى صفحات المسرحية داخل متن الدراسة تجنباً لإطالة الهوامش.
- (٥) بامبرجا سكين، الدراما في القرن العشرين، ص ٣٧.
- (٦) انظر: يارنولد بريخت، دائرة الظواهر الفوقانية، ترجمة عبدالرحمن بدوي، روائع المسرح العالمي، القاهرة، دون تاريخ، ص ٧٦ - ٧٨ وقارنها - ص ٥٥ في باب الفتوح.
- (٧) إبراهيم حمادة، ألقا في المسرح العالمي، المركز العربي للبحث والنشر، القاهرة، ١٩٨٠، ص ٩٥.
- (٨) فاطمة بنجمان، بريخت، ترجمة أميرة الزمن، المؤسسة العربية للدراسات والنشر، بيروت، ١٩٧٤، ص ١٢.
- (٩) المرجع السابق، ص ٣٠.



- (١٠) بارتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ترجمة جميل نصيف، عالم المعرفة، بيروت، دون تاريخ، ص ١٢٤.
- (١١) إبراهيم حمادة، أقال في المسرح العالمي، ص ٥٨.
- (١٢) بارتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي، ص ١٢٤ - ١٢٥.
- (١٣) عبدالقادر القط، محمود دياب الكاتب المسرحي، مجلة «إبداع»، عدد فبراير ١٩٨٤، ص ١٣.
- (١٤) المرجع السابق، ص ١٣.
- (١٥) إبراهيم حمادة، أقال في المسرح العالمي، ص ٥٧.
- (١٦) انظر: أمين الميوطي، المسرح السياسي، مجلة عالم الفكر، المجلد الرابع عشر، العدد الثالث، وزارة الإعلام، الكويت، مارس ١٩٨٤، ص ٨٤. وانظر أيضاً مصطلح الدراما الملحمية في معجم المصطلحات الدرامية والمسرحية، تأليف إبراهيم حمادة، ط ٢، دار المعارف ١٩٨٥، ص ١٢٤.
- (١٧) انظر تحليلاً مفصلاً لنور هاتين الشخصيتين في: مسرح محمود دياب، رسالة ماجستير مقدمة إلى كلية الآداب، جامعة القاهرة ١٩٩٤، وهي من إعداد سامي سليمان أحمد.
- (١٨) عصام بهي، الشخصية الخيرية في الأدب المسرحي، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ٩٥.
- (١٩) علي الراعي، المسرح في الوطن العربي، عالم المعرفة، العدد ٢٥، المجلس الوطني للثقافة والفنون والآداب، الكويت، ١٩٨٠، ص ١٤٩ - ١٥٠.
- (٢٠) المرجع السابق، ص ١٥٠.
- (٢١) انظر: نديم مولا محمد، مسرح محمود دياب، مجلة «الحياة المسرحية»، دمشق، فبراير ١٩٨٤، ص ١٣. وانظر: أحمد المشرف، باب الفتح... مشغوع في تحقيق العدل، مجلة «البيان» العدد ٢٧٢، الكويت، ١٩٨٨، ص ٤٦. وانظر أيضاً: سامح مهران، المسرح بين العرب وإسرائيل، الطبعة الأولى، دار سينا للنشر، القاهرة ١٩٩٢.
- (٢٢) انظر: بارتولد بريخت، نظرية المسرح الملحمي ص ٥٩، ٨٨.
- (٢٣) باسبرجا سكوبن، الدراما في القرن العشرين ص ١٤٨.
- (٢٤) انظر: محمود أمين العالم، الوجه والقناع في مسرحنا العربي المعاصر، دار الآداب، بيروت، ١٩٧٣، ص ٢٨٤.
- (٢٥) من أبرز هذه التأثيرات: بروز اللغة المباشرة التي يتوسل بها دياب لتقديم أفكار الشخصيات الرئيسية واستخدام لغة شعرية تعتمد على التكثيف وبرز الإيقاع. انظر درساً مفصلاً لهذه التأثيرات عند سامي سليمان أحمد، مسرح محمود دياب، ص ٤٣٢ - ٤٣٧.
- (٢٦) محمود أمين العالم، الوجه والقناع ص ٢٨٣ - ٢٨٤. وهو أول من قال بهذا الرأي لأنه كتب مقالته حين كانت المسرحية لا تزال مسخرطة لم تطبع ولم تعرض بعد.
- (٢٧) انظر: جلال المشرف، باب الفتح هو الطريق إلى باب النصر، مجلة الإذاعة والتلفزيون، ٢٧ نوفمبر ١٩٧٦، ص ٣١.
- (٢٨) أحمد مسخوخ، قضائياً المسرح المصري، الهيئة العامة لقصور الثقافة، القاهرة، ١٩٩٣، ص ١٥٦.
- (٢٩) المرجع السابق ص ١٦٤.
- (٣٠) سامح مهران، المسرح بين العرب وإسرائيل، ص ٤٢.
- (٣١) انظر المرجع السابق، ص ٦٥ - ٧٨ حيث حلل المؤلف نصوص: باب الفتح وبلدي يا بلدي ارشاد رشدي واثت التي قطعت الوحش لعلى سالم.
- (٣٢) شكرى حماد، البطل في الأساطير والأدب، الطبعة الثانية، دار المعرفة، القاهرة، ١٩٧١، ص ١٥٧.
- (٣٣) فوزي فهسي، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، الطبعة الثانية، الهيئة العامة للكتاب، ١٩٨٦، ص ٨١.
- (٣٤) كليفرديج، المساءلة، ترجمة عبدالواحد لؤلؤة، منشورات وزارة الإعلام العراقية، ضمن الجزء الأول من موسوعة المصطلح القدي، ١٩٨٢، ص ٧٥.
- (٣٥) المرجع السابق ص ٧٩.
- (٣٦) المرجع السابق ص ٧٩، وانظر ص ٧٩ - ٨٠ حيث يحلل ليسن وسائل الإيهام بنهاية المساءة.
- (٣٧) شكرى حماد، البطل في الأساطير والأدب ص ٢٥.
- (٣٨) المرجع السابق، ص ٢٥ - ٢٦.
- (٣٩) يقول سامح مهران وهو بصدد تحليل طبيعة المساءة في باب الفتح إن «الوضعية الأساسية التي يبدأ بها فعل الدراما في باب الفتح هو الانتصار الذي حققه صلاح الدين في حطين واستعادته لمدينة القدس... المسرح بين العرب وإسرائيل ص ٦٧. وهذه الوضعية - فيما نرى - ليست وضعية الحدث التراجيدي، لأن الحدث التراجيدي في المسرحية يمثل وضعيته في مصير الفرد أو البطل (أسامة) بينما انتصار صلاح الدين في بدايته وتطوره، وحقيقته ونهايته، يمثل مادة الحدث الملحمي.
- (٤٠) فوزي فهسي، المفهوم التراجيدي والدراما الحديثة، ص ٨٧ - ٨٨.
- (٤١) يجدر أن نلاحظ أنه بينما يتسم بريخت بنصوص مسرحياته الممثلة لمسرحه الملحمي إلى مشاهد أو لوحات متفرعة كما في (دائرة الطبايعر القوقازية - الأم هجاجة)، فإن دياباً قد قسم باب الفتح إلى ثلاثة نصوص بما قد يلمح - على المستوى الظاهري - إلى أننا نزاء نص ذي حدث تقليدي. بينما تنقسم النصوص إلى عدد من المشاهد المختلفة في الطول والقصر، وهناك بعض المشاهد التي لا ينسحب عليها دياب. فالتقسيم التقليدي بجوارز إن تقسماً آخر شبهها بتقسيم بريخت لنصوص مسرحياته، وإن كان دياب لا يجاري بريخت في تركيز المشاهد أو عتوتها.

- (٤٢) انظر سامى سليمان أحمد، مسرح محمود دياب، ص ص ٤٥٠ - ٤٥٧، حيث يحلل موقف دياب من العدالة.
- (٤٣) انظر سيد قطب، العدالة الاجتماعية في الإسلام، الطبعة الثانية عشرة، دار الفروق، ١٩٨٩، ص ٩١.
- (٤٤) انظر المرجع السابق ص ٩١، ٩٤. وانظر أيضاً إبراهيم عبدالمجيد اللبان، العدالة الاجتماعية تحت ضوء الدين والفلسفة، الدار القومية للطباعة والنشر، ١٩٦٤، ص ٦٦.
- (٤٥) حول معنى الحراك الاجتماعى انظر: معجم العلوم الاجتماعية، إشراف إبراهيم مذكور، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٥، ص ١٢١.
- (٤٦) انظر: على سامى النصار، نشأة الفكر الفلسفى في الإسلام، الجزء الأول، الطبعة الثانية، دار المعارف، ١٩٨١، ص ٤٣٤.
- (٤٧) انظر: محمد حمادة، المعزلة وقضية الحرية الإنسانية، الطبعة الثانية، دار الفروق، ١٩٨٨، ص ص ٧٣ - ٧٨.
- (٤٨) عبدالله المروى، مفهوم الحرية، الطبعة الرابعة، المركز الثقافى العربى، بيروت - الدار البيضاء، ١٩٨٨، ص ٩٥.
- (٤٩) المرجع السابق، ص ٦٥.
- (٥٠) يحيى الجمل، الأنظمة السياسية المعاصرة، دار الفروق، ١٩٧٦، ص ص ١٣٧ - ١٣٨.
- (٥١) انظر المرجع السابق، ص ص ١٤١ - ١٤٢.
- (٥٢) حول سمات الحاكم في النظريات السياسية الإسلامية، انظر: محمد ضياء الدين الرمس، النظريات السياسية الإسلامية، الطبعة السابعة، دار الفرائد، القاهرة، ١٩٨١، ص ص ٢٩٢ - ٣٠١.
- (٥٣) لينين الدولة والثورة، ترجمة لطفى لطيف، الهيئة المصرية العامة للكتاب، ١٩٧٠، ص ٣٤.
- (٥٤) انظر: سامى سليمان أحمد، مسرح محمود دياب، ص ص ٦٨٣ - ٧٠٣.
- (٥٥) انظر: جمال عبدالناصر، الميثاق الوطنى، طبع هيئة الاستعلامات، القاهرة، دون تاريخ، ص ٦٢.





الطيب الصديقي أو مسرح المثيل

سالم أكويندى *

«المرح لدى أى شعب، ينمو ويتطور فى ظل عاداته، وقيمته
ونوازه، واضطراباته، أو تطوراتها».

عالم محمد الدين هردوكى

«إن التعريفات الدرامية لا يجب أن تتحول إلى قضايا مطلقة،
تصبح، بالعالي، هراويل معقدة للتطور المعنوى، بالقياس إلى
العجربة والابتكار والأشكال الجديدة».

مارتن إسلن

١ -

وظروف تجد مبررها فيما يصوغ المجتمع من شروط،
وضمن هذا الانتماء للإبداع؛ حيث يكون المبدع مبلورا
لتجربة فنية تتميز بالفردة إلا أن هذه التجربة - من حيث
علاقة الانتماء تلك - تبقى حالة تعبير الفردى عن
الجمعى، انطلاقا من فعل التخيل الذى هو فعل
سيكولوجى يدل على الفرد ويمينه على أنه تجل من
تجليات التخيل فى اللاوعى، وهنا يتم الالتقاء والانتماء
للجماعة من خلال الفرد؛ وهى العلاقة نفسها التى يعبر
بها ما هو خاص عما هو عام.

إن ما يشير الانتباه، فى تجربة الفنان المبدع الطيب
الصديقى، هو ذلك الارتباط الوثيق بين سيرته الذاتية،
من حيث هى حياة خاصة، وتجربته المسرحية باعتبارها
تجربة تنتمى لحقل إبداعى له ضوابطه وقوانينه العامة،
وتعبرها فيها مصدر عن وعى جمعى مشروط بواقع
* أستاذ مشارك، جامعة الهرموك - كلية التربية والفنون، قسم
الفنون الجميلة.

نستحضر هذا الترابط فى العلاقة بين الذاتى والموضوعى، كلما جرى الحديث عن مسرح الطيب الصديقى، الذى ليس مسرحا خاصا، كما قد يتبادر إلى الذهن، بل إن علاقة النسب، هاته، ليست إلا نتيجة لعلاقة الترابط بين السيرة الذاتية والمسرح، وقانونا عاما لمسار مسرح الطيب الصديقى، الذى نعتناه بمسرح المشيل *le théâtre même*، حيث يتحدد نسب الاسم للمسرح تمييزا لهذه التجربة. ومعنى التمييز هنا ليس إلا خصوصية مسرحية، أعنى خصوصية المغرب فى تعدده وتنوعه، حيث فيه البهرير، الأسارقة، العرب، المسلمون. إلخ؛ هذه الخصوصية التى أراد لها، صاحب التجربة، الصديقى، أن تعبّر عن جذورها المتمثلة فى ساحة جامع الفناء بوصفه مسرحا وطنيا شعبيا.

بهذا التحديد، نتعرف مفهوم المسرح فى تجربة الطيب الصديقى، وهو مفهوم لا يخرج عن القوانين العامة لهذا الفن. إلا أن هذا الاعتبار لا يمكنه أن يصبح كذلك، إلا عندما يحتلى بما هو محلى وخاص للتمثيل عن الوطنى ثم القومى، من خلال الفردى الذى هو حالة التخيل. وهنا، يكون مسمى البحث والدراسة مركزا على ما يمنح المسرح معناه الأقصى، وبدل على جوهره أو انتمائه إلى العصر الذى يوجد فيه، وهذا لا يتم إلا بالإنصات إلى كل ما يحقق ماهيته ويصوغها. وفى عملية الإنصات هاته، يأتى الافتتان بالمسرح، الذى هو افتتان المأخوذ، أليس المسرح طقسا؟

وما يستدعى دخول المسرح هو هذا التهبؤ الذى يشبه لحظة الانفلات والانجذاب إلى واقع الطقس وتحسس نبضاته، حيث يرفد مخزون الذاكرة/ اللاهوى الذى ليس، فى المحصلة الأخيرة، إلا لحظة الإشراق، وانفتاح الخيال على التجربة الإنسانية، وما المسرح إلا واحد من تجليات هذه التجربة.

هذه الإشارات تؤدى بنا إلى محاولة صياغة أسئلة التجربة المسرحية للطيب الصديقى، ومجرد صياغة هذه الأسئلة يعتبر فى حد ذاته أحد الممكنات التى تنطوى عليها، خاصة وأتينا قد أشرنا إلى أنها تجربة الاندغام والافتتان والتماهى بالمسرح، حيث يكون الافتتان عتبة من عتبات الدخول إلى حياة خاصة هى سيرة صاحب التجربة نفسه. ولا معنى للسيرة هنا «سيرة غيرية»، بل هى سيرة ذاتية، تتم روايتها بعفوية وطلاقة، كأنها وشم؛ إذ تجد تفاصيل هذه السيرة نفسها فى التجربة المسرحية للطيب الصديقى، وهذا ما يؤكد علاقة الارتباط والاندغام بين «الحياتى» من حيث هو تجربة شخصية ذاتية ترتبط بالمبدع الذى يصبح هنا علامة مسرحية ضمن تأسيس التجربة المسرحية نفسها، إن لم نقل إنها مقوم من مقوماتها. ومن جهة ثانية، الإعلان عن المسرح بوصفه تجربة ترتبط بالإنسان المبدع وتعبّر تعبيرا خاصا عن ذاته، وفى هذا الأفق تأتى السمة التجريبية للمسرح، ونفهم معنى المسرح الذى يعبر عن التجربة الإنسانية، التى لا تلتفى عنه تاريخيته واشتراطاتها بالواقع الذى ينتج التجربة، مادام الإنسان المعبر عن تجربة هو صانعها وهو المؤثر فيها والمثائر بها، باعتبار هذه التجربة نفسها - أساسا - حدثا اجتماعيا، لأنه يحياها، وفى حدود هذه العلاقة بالذات نحاول مقارنة تجربة مسرح الطيب الصديقى، مقارنة سيرة. وهنا نفهم لماذا تكون السيرة الذاتية أقرب إلى التأثير الدرامى. فكيف انبثت هذه التجربة؟ ثم ما الذى يتحكم فى بلورة هذه التجربة وصياغتها؟ وأخيرا، ما الذى يكون ماهية التجربة؟

ما سوف نقوم به لمقاربة تجربة الطيب الصديقى المسرحية، هو التأويل لمقطعات من حوارات واستجابات ونصوص صادرة عنه، حيث تمثل هذه المقطعات السيرة الذاتية المفترضة للصديقى فى هذه المقاربة، لأنها تتضمن

في أجودتها فعلا جزءا وشذرات من سيرته الذاتية وهذا الجزء والشذر هو ما يعطينا حق اعتبارها افتراضا لسيرة ذاتية. وبذلك، فهي بمثابة كذلك لمسرح «المثيل» الذي هو سياتي انبناء التجربة المسرحية للطيب الصديقي.

١- ٤

المقطع الأول من مداخلة بعنوان: «الموروث الشعبي في الفنون الاحتفالية» منشورة بمجلة «الأداب» البورنية المصدد ٢/١ السنة ٣٥ بتاريخ ١٩٨٧ مارس ١٩٨٧ ص ٧٩.

«.. أتذكر طفلا ولد في شبه جزيرة، في مدينة صغيرة على المحيط الأطلسي، واكتشف، وهو لم يتجاوز السادسة من عمره في افتتاح هذا العالم المعجيب... أتذكر أنه أقسم أن يصبح في يوم ما جزءا من هذه الشخصيات التي تحترف الخيال، هذا الطفل يسمى...»^(١).

٢- ٤

المقطع الثاني عبارة عن جواب للإذاعة الوطنية ليلة الجمعة ١٣ أغسطس ٩٣ لبرنامج «الرهشة والقناع»، الذي يشرف عليه محمد البوكيلي، والجواب نفسه كان قد أدلى به الطيب الصديقي للكاتب المغربي محمد عراف، الذي ضمنه دراسته المنشورة بمجلة «الأقلام» المراقبة المصدد ٦ سنة ١٩٨٠ ص ٧ و ٨، حيث جاء فيه

«ولد الطيب بن محمد بن سعيد الصديقي سنة ١٩٣٧ بالصويرة من أب عالم وفقه ومفتي [كذا]، صاحب كتاب: «المقاصد السريّة في تاريخ الصويرة». رحل إلى الدار البيضاء والتحق بإحدى مدارسها الثانوية الإسلامية وبقي فيها إلى أن بلغ السادسة عشرة من عمره حيث أغراه المسؤولون في الثانوية - الفرنسيون آنذاك - بمنحة للذهاب

إلى فرنسا ليقتضي سنوات ثلاثا للتدريب في التكوين المهني ليتخرج فيها بمهمة العمل في اللاسلكي بالبريد، لكن، بعد استشارة والده في هذا الشأن، نصحه أن يتوقف عن الدراسة على الأقل سنة ليرتاح، ويشغف نفسه، وتأتى الصدف المواتية بإعلان في الجرائد المغربية، بأن هناك تدريبا على «الفنون المسرحية» ومن ضمنها فن الهندسة المسرحية فاختارها هي بالذات، وإن لم يكن يعرف ذلك الفن الهندسي بوضوح ولا المسرح، وكان أول تدريب نظمته الشبيبة والرياضة سنة ١٩٥٤، ليلتقى فيه بعناصر مهمة في المسرح المغربي: أحمد الطيب العليج ومحمد عفيفي.. ولم يكن من بينهم من كان يحسن اللغتين العربية والفرنسية إلا الصديقي، فاختاره الأستاذ الفرنسي أندري فوازان بمساعدة نوك لترجمة بعض الدروس النظرية في المسرح...» - في أول تدريب لفن الدراما في المعمورة^(٢)، بعدما تكونت أول فرقة محترفة (...). قام بدور حجا عوض الممثل العربي الدغمي^(٣)، والذي تولى عنه بسبب المرض، بعدما كان الدور المسند للطيب الصديقي دورا ثانويا... - استدعى لتدريب في فرنسا بعدما نوهت به الصحافة الفرنسية كأحسن ممثل من طرف Hubert Gignoux هوبير جينييو بمدينة «رين» إذ لم يكن ذهابه لدراسة المسرح كتشخيص، بل لدراسة تقنيات المسرح، حيث قدمه Jean Vilar لجان فيلار Hubert Gignoux والذي كان مديرا للمسرح الوطني الشعبي بفرنسا T.N.P.

ثانياً: هذه المقاطع هي مقاطع مروية، مما يجعلها - من منظور علم السرد المروى - تمثل محتوى السرد.

ثالثاً: طريقة إيصال المروى - وهو الذى يهمنى هنا من حيث المحتوى - بأننا بواسطة راو آخر، وهذه التقنية فى الرواية هي نفسها التى نصادفها فى مقامات بديع الزمان الهمداني والحريرى، حيث يتحدث أبو الفتح عن عيسى بن هشام، وأبو زيد عن أبى دلف. مما يجعل هذه السيرة تكتسب صفة التخفى، أو كما يقول فيليب لوجون «أنا» المتكلم هو ضمير الآخر، وهذه التقنية هي ما يعنى إمكان التشخيص. ولعل هذه التقنية فى الحكى هي ما جعل الطيب الصديقى لا يتوجه إلى دراسة التشخيص فى معاهد الغرب، بل يتوجه إلى ساحة جامع الفنا بمراكش على أنه مكتبة وطنية، وجعله يتمثل المقامات بوصفها موروثاً موحياً.

رابعاً: المقاطع المكتوبة، وهي المقطع الأول والثالث، من هذه السلسلة تتراوح بين الحكى المتخفى وراء ضمير الغائب، أى المتحدث عنه، وخاصة المقطع الأول. والأمر هنا يتعلق بصاحب السيرة. أما المقطع الثالث، وهو الأخير فى هذه السيرة، فإنه يتم بضمير المتكلم، لأن المحتوى هو البرنامج المسرحى فى مشروع السيرة؛ أى أنه يتحدث عن الوجه الثانى من السيرة أى عما تحيل إليه، بل هو موجد السيرة نفسها؛ المسرح الوطنى الشعبى، والمسكوت عنه فى هذا المقطع هو صاحب السيرة.

٦ -

بعد هذه الملاحظات التوضيحية فى كيفية رواية السيرة الذاتية للطيب الصديقى، نتقدم فى قراءتنا التأويلية من الاقتراضات التالية:

٦ - ١

نفترض أن العلاقة المشار إليها فى السيرة الذاتية للمبدع ولتجربته المسرحية، حيث نكون أمام مسرح المثيل، «قائمة على الوجود الإنسانى المشروط بلحظة

[... جامع الفنا، مسرح يتجاوب مع حاجيات جمهور شعبى تلقائى، حى]، هذا المسرح أو لنقل هذه المسارح ساهمت وتساهم باستمرار فى خلق، أو إعادة خلق مسرح وطنى، فكل أبحاثنا من سنة ١٩٦٥ مرتبطة بجامع الفنا، منذ مسرحية «ديوان سيدى عبدالرحمن المجدوب» سنة ١٩٦٥ إلى الملحمة التاريخية «نحن» التى أهدناها خلال صيف ١٩٨٦، كل أبحاثنا حول النص أو فى موضوع لعب الممثلين، أو بصدد الإخراج أو الديكور أو الملابس، أو التوايح، يركزها جامع الفنا منبعها الأصلى ونعتبر هذه العناصر أساسية لأى عملية إبداعية، نريد أن نرتوى من جذور شعبية كمنطلق لكل تجربة تهدف إلى أن تجعل من المسرح وسيلة للقاء بالناس» (مجلة الآداب البيروتية مرجع سابق، ص ٧٨).

٥ -

تقتضى القراءة التأويلية التى نحن بصدها، الوقوف أولاً على بعض الملاحظات التوضيحية؛ حيث تتعلق هذه الملاحظات بطبيعة المقاطع التى نعتدها، كمدونة السيرة الذاتية المفترضة للطيب الصديقى من خلال مسار تجربته المسرحية، على أساس أن هذه السيرة هي مسرح الطيب الصديقى الذى وسماه بـ «مسرح المثيل»، بمعنى أن السيرة ليست إلا التاريخ الشخصى الذى يتقاطع مع تواريخ أخرى، هي هنا تاريخ المغرب إن لم نقل تاريخ الثقافة المغربية، المعبر عنها بالإبداع المسرحى الذى هو وسيط شكلى، استطاع من خلاله الفنان الطيب الصديقى أن يحول تجربته الوجودية إلى معطى ثابت. وهذا التثبيت هو ما يجعل تلقى هذه التجربة مفتوحاً للأجيال القادمة، ويجعله عملية متكررة.

تاريخية معينة، وإطار اجتماعي يحدد شروط هذا الوجود وأفاقه*؛ حيث لا تكون هناك أية أولوية مسبقة في عملية المعرفة؛ لأن كلا من الذاتي والموضوعي يكون في حالة علاقة جدلية محكومة بالشروط الموضوعية المادة والتاريخية، التي فيها الممارسة. وهذه الممارسة، هنا، هي المعرفة، بهذا نستطيع تلمس هذه العلاقة بين السيرة الذاتية والتجربة المسرحية للطيب الصديقي، وبالتالي تعديل تصورنا لطبيعة هذه التجربة التي تنتمي للفن من حيث هو معرفة وإدراك.

٢-٦

نفترض أننا، في هذه المقاطع التي هي مقاطع من سيرة ذاتية، أمام مروي، وقد رأينا أنه محتوى السيرة، حيث لاحظنا أنه يروي عن طريق راو آخر. وهذا أسلوب يتضمن المزيد من الإثارة والتشويق، إلا أنه يعطى إمكاناً أكثر لمقابلة التشخيص، وهذا ما سبقت الإشارة إليه بقرب السيرة الذاتية من التأثير الدرامي. إلا أن السيرة الذاتية المروية هنا إحالة، في المقام الأول، للإجابة عن سؤال يتعلق بموضوع التجربة المسرحية للطيب الصديقي، كأنه يرى أو يستلهم هذا الجواب من سيرته الذاتية.

٣-٦

ربط سبب الاهتمام بالمسرح، والافتتان به، بالمصادفة؛ وهي مصادفة تخيلنا كذلك إلى نوع من الانفلات من النية والقصد، بل هي مصادفة تخيل إلى تلبية نداء واجب، كأن هذا النداء، يلح في الوفاء بالنذر، ونعود هنا لذلك الطفل الذي كان في سن السادسة، وأقسم أن يصبح في يوم ما جزءاً من شخصيات ساحة جامع الفنا التي هي المسرح الوطني.

المصادفة، إذن، هي حالة التباس بين الرغبة والمنع، الرغبة من حيث هي طموح ذاتي ونذر يقتضيه الواجب العلوي للوطن، وهنا تخضر الإرادة العلوية بوصفها مصادفة لتلبية الدعوة على شكل استسلام، وهو استسلام

مزدوج، يأتي متدرجاً من الأب للابن والعائلة كلها، ويصبح المسرح هنا ليس مسرح الممثل، بل هو شجرة النسب؛ حيث نعطي للمسرح بعده الثقافي، باعتباره قيمة ثقافية وحضارية. وقد سبقت الإشارة في إدراجه نوعاً من المعرفة في عملية الإدراك. أما الاستسلام، فهو إعلان للدخول في التجربة المسرحية رغم وجود ما يبدو أنه يحول دون ذلك؛ مانع الأب، الذي هو فقيه عالم وصاحب كتاب (إيقاظ السيرة)، حيث يكون سبب هذا المنع هو معارضة ثقافة الآخر، الذي هو المستعمر. ونلاحظ في جدل الرغبة والمنع هذا، لحظتين من عمر صاحب السيرة؛ النذر في سن السادسة، والاستشارة في سن السادسة عشرة، ومن هذا الجدل يأتي مبرر المغامرة الذي هو كذلك ولهد الصدفة؛

إعلان الجرائد عن تدريب في فنون المسرح، وفي فترة اتخذت للراحة، وهي سنة التشقيف والتكوين الذاتيين، كأنها فسحة للفقر خطوة باتجاه الوفاء بالنذر، الذي ليس إلا الرغبة الجموح. وهنا نلاحظ أن هذه الخطوة تتم بمنطق التشقيف والتكوين نفسه؛ حيث يكون الاعتبار هو الهندسة المسرحية وما يمكن أن يوحى مصطلح «هندسة» من معاني البناء، وعملية البناء دلالة صريحة على معانيها التي تؤخذ في شرطها التاريخي؛ مشارف الاستقلال/ استقلال المغرب^(٥)؛ إذ تكون تلبية الدعوة هي استسلام لواجب تفرضه المرحلة التي سيدخلها المغرب، هي مرحلة البناء وإعادة البناء. وهنا يلتقي استسلام الأب المانع، واستسلام الابن للوفاء بالنذر، وهو التقاء بين الدني والوطني؛ أليس الأب فقيهاً وعالمًا، حيث تكون الصيغة الملائمة لهذا الالتقاء هي السلفية الوطنية، ثم أليس المسرح قيمة ثقافية وحضارية، مما يجعله أقرب إلى عالم الأب؟!

٤-٦

هذا الافتراض يرجع بنا إلى الافتراض السابق، وهو شرط الضمانة للدخول في التجربة؛ حيث لا يتم

الأطلسي^(٧)، مروراً بساحة جامع الفنا بمراكش، وفاس، واسطنبول، وتمبكتو، وجوعا إلى نقطة شبه جزيرة موكاوور؛ إنها دائرة التجربة ومسار حياة متواصل.^(٨)

٦-٥

نعود إلى ممانعة الأب؛ التى تصبح - بعد تبين النذر والصدفة بوصفهما لحظتين فاصلتين وحاسمتين - مؤثرة فى خوض التجربة التى هى حياة : صبي فى السادسة من عمره، يحسم فى لحظة انبهار بنذر نفسه للخيال، وفنى يافع فى سن السادسة عشرة يحظى بما تمن عليه الصدفة كلحظة إشراق، لإبراز الظاهرة رغم الممانعة التى هى ذريعة لحمل الأب للانفتاح على ثقافة الآخر، والتى ستصبح هى ثقافة المثيل. والأب هنا ليس إلا ذلك الفقيه والعالم صاحب كتاب «الإيقاظ»، والإيقاظ يتعلق بالسيرة التى يرتبط بها معنى الاستشارة التى لم يمهلهما النذر. بل عجل بها وعجل فى الوقت نفسه بوجود مسرح المثيل الذى هو مسرح الطيب الصديقى، الذى سيرتبط بالتوجيه العام للثقافة المغربية، وإلا ما معنى أن تظل ثمانية قرون من التمرين اليومي لخمس وعشرين مسرحاً فى ساحة جامع الفنا^(٩)، وهى مكان النذر الأول، وهذا الارتباط بين وجود مسرح المثيل وذريعة الأب، التى تجدها فى التقاء ممانعة هذا الفقيه السلفى، بما ارتبطت به السلفية المغربية بوصفها تياراً فى الحركة الوطنية، حيث باركت هذه الحركة المسرح وانخرطت فيه، وهذا على الأقل ما بطلعنا عليه تاريخ المسرح المغربى فى ارتباطه بمدارس النهضة، وهى مدارس أنشأتها الحركة الوطنية، وفى ارتباطه بمحاولة محو كل ما يتم تعلمه فى الغرب/ فرنسا، حيث يكون التعلم/ التكوين ذا بعد تقنى محض، وليس التشخيص المرتبط بالجسد والكيان المسكون بشطح دائم، ثم أليس الجسد هو مكان العبادة، باستباز: الوضوء، الركوع، السجود....؟

وعملية المحو ونسيان ما تعلمه، هى وصية جان فيلار الأخيرة للطيب الصديقى. إلا أن الطيب الصديقى يفضل

الاستسلام - الذى يمثل الوفاء بالنذر، إضافة إلى كونه يرقى لدى الأب إلى حد الواجب - إلا من باب التسليم بالأمر الواقع، بل لامتلاك أمر هذا الدخول الذى هو هنا مفتاحه، فضلاً عن الرغبة فى ذلك؛ إذ يكون هذا الامتلاك هو لغة الداهى، وتصبح اللغة هنا إطاراً للعيش فى الراهن، أى «مسكنه» على حد تعبير هيدجر، بدءاً من لحظة وعى الإنسان الذى يحقق وجوده، من خلال فهم التاريخ والفن حسب هذا الوعى، كما أن اللغة هى سكننا فى الوجود!

وفى هذا الإطار الواضح، نجد الصدفة مرة أخرى تلعب دورها، والمفهوم الذى نعطيه للصدفة هنا هو كونها حالة من حالات الفهم، البشرى للظواهر^(١٠).

والظاهرة التى أماننا هى تجربة المبدع الطيب الصديقى، وقد رأينا أنها لا تخرج عن كونها تجربة حياة، وفى المثال الآتى سيتضح دور الصدفة:

«فى أول تدريب لفن الدراما بالمعمورة، بعد ما تكونت أول فرقة محترفة... قام بدور جحا، والذي كان يقوم به الممثل العربى الدغمى، حيث جاء هذا التصوير بعد مرض هذا الأخير....»

وفى المقطع الثانى نجد دور الصدفة متمثلاً فى كونه الوحيد الذى كان يحسن اللغتين: العربية والفرنسية، وفى المقطع نفسه نجد أن صدفة لعب دور جحا، وصدفة كونه الوحيد فىمن يحسن اللغة الفرنسية ستكون سبباً فى تقديمه من طرف هوبير HUBERT لجان فيلار مديبر المسرح الوطنى الشعبى بفرنسا.

إذن النذر والممانعة والصدفة لعبت جميعها دورها الأساسى فى صوغ هذه التجربة المسرحية، بل هى أدوار التجربة ومراحلها، التى أتت كعتبات لدخول رحاب المقدس، الذى هو المسرح والمسرح بمعناه العام، حيث ستركز هنا على الخشبة؛ بيت التقاء الأرواح فى «العشاء الأخير»^(٦)، انطلاقاً من نقطة شبه جزيرة على المحيط

أن يرويها لنا بلسان علم آخر من أعلام المسرح الفرنسي، هو جاك كويو الذى يعتبر المسرح قائما على الراوى، ويدعم قوله هذا بالإحالة إلى الفنان دى لاكروا، الذى سبق له أن رسم لوحات لوجوه مغربية وجزائرية وتونسية فى زيارة لشمال أفريقيا. ولعل هذه الإحالة تريد إبراز الاكتشاف السابق لفرجات جامع الفنان، وأهمية الشخصية الوطنية التى لم ننتبه لها نحن أبناءها.

٦- ٦- ١ الافتراض الأخير نصل فيه إلى تأويل فتوى الأب بتخصيص سنة للراحة، للتأمل، ثم للتكوين والتشقيف، أى الامتلاء، ثم وصية جان فيلار فى لحظة وداعه الطيب الصديقي بعد انتهاء فترة التكوين، التى جاءت بعد سنوات من سنة التأمل والتكوين والامتلاء، ووصية جان فيلار هاته يركز فيها على النسيان، بما هو المحو، والرجوع إلى البياض، أى لحظة الصفاء لأن فى المغرب ما يكفى من الامتلاء، وهذا ما دعت إليه فتوى الأب بعد سنوات الدراسة فى الثانوية الإسلامية. أليست هذه الدعوات إلى الانسحابات لما يجرى حولنا؟ وهنا تخضرنى حكاية الحكيم الصينى مع أبنائه الثلاثة، وأعتبرها مرتبة أخرى فى تأويل مسرح المثل.

تقول الحكاية: كان لحكيم صينى ثلاثة أبناء ذكور، وأراد اختبارهم أبهم أصلح لاثمائه على أسرار المهنة، فناداهم كل واحد على حدة، حيث كان يعرض عليه جرة، ويطلب منه صيانتها، والاهتمام بها مدة أسبوع، وفى نهاية الأسبوع يرجع إليه الجرة أحسن مما أعطاها له الأب، حتى كان دور الابن الثالث الذى ما أن تسلم الجرة واستمع لشروط الأب، حتى نظر إليها جيدا فوجدها هى الجرة نفسها التى تسلمها أخواه، فرفقها إلى أعلى ورماها فانكسرت، عندها ابتسم الأب، وقال: أنت من سألته أسرار الحكمة.

-٧-

نفترض أن المدة التى استغرقها الطيب الصديقي فى التكوين والتأمل، والتى هى فترة «الترهص»، حيث

يستغرق بطريقة مسرحية من استعماله هذه اللفظة (الحوار الإذاعي^(١٠))، ومعنى الترهص فيه تخمين الفرص، بعد الاستعداد والتهيؤ، وقد رأينا أنه تهيؤ ينطوى على نوع من الهيبة والخشوع للدخول فى تجربة، وهذا ما يجعل الدهشة والتعجب يتبادران إلى الذهن، كلما نطق بلفظ «الترهص»، إذ هو لفظ دال على حالة شعورية لما هو مقبل عليه بعد هذا التداعى فى الاستطراد. نعود إلى الفترة التى استغرقها الطيب الصديقي فى التهيؤ، وهى عشر سنوات من سنة ١٩٥٤ إلى ١٩٦٤، باعتبار أن مسرح المثل، لم يكن إلا فى حدود سنة ١٩٦٥، وهنا نعود إلى المقطع الثالث من السيرة الذاتية، وهذا المقطع - فيما نرى - حافل بما اعتبرناه، نذرا، وهذه التجربة هى تجربة المسرح الوطنى الشعبى، حيث سنلاحظ أن ما سبيلها هو مجرد تنوع للتشخيص المغربى، والديكور، والملابس، وطريقة الإلقاء، كما أن سنة ١٩٦٤ هى سنة تكسير جرة جان فيلار بكل تبعاتها وهنا يلتقى ذو اللسانين - أو كما نعتيه عبدالكبير الخطيبى فى كتابته «عشق اللسانين Amour Bilingue أو عاشق اللسانين» - بلحظتى الممانعة والرغبة، إذ ينتفى أى معنى للفرانكوفونية فيما يدعه الطيب الصديقي، بل هو انفلات من اللغة التى رأينا أنها هى التجلى للعالم على حد قول هيدجر، حيث تكون اللغة هى التى تتكلم من خلال الإنسان، وبذلك يفتح الإنسان على العالم خلال اللغة وبها، وهذا على الأقل ما تحمله مسرحية (خلقنا لتفاهم)^(١١)

-٨-

وفى معنى تكسير الجرة، نعود إلى إعلان الجرائد الوطنية سنة ١٩٥٤ عن تدريب الفنون المسرحية، وخصوصا فن الهندسة المسرحية. وقد كان هذا التدريب تحت إشراف أندرى فوازان Andre Voisin، الذى تجده - فى دراسة بعنوان «تجارب المسرح الشعبى فى المغرب»

*** - يقترح نموذجاً مخالفاً للهندسة المسرحية والكتابة المسرحية، بما يساهم معطيات تجارب المسرح الشعبي بالمغرب، وهو لا يوزع عدم التجاوب معه إلى مشكلة اللغة بل يربطه بعصور المغاربة للمسرح الذي يحمل إليهم (١٢).

- ٩ -

وتعليقاً على هذا الاستشهاد، نسوق تصريحا للطبيب، الصديقي يبرز فيه معنى النسيان والحوو، والتوجه نحو الامتلاك، كما أن هذا التصريح يظهر طريقة اشتغاله المسرحي وكيف يتصور قيام مسرح وطني، إذ لن تكون هذه الوطنية إلا متطلفاً نحو القومية وبالتالي العالمية، الشيء الذي يجعل المسرح بالفعل مرتبطاً بالتجربة الإنسانية، وفي هذا الصدد يقول الطبيب الصديقي :

« نريد أن نؤسس تجمعاً مسرحياً يعيش من أجل المسرح مستقيماً طاقته الحيوية من اتصاله الشعبية في الثقافة للمنشطين والشباب الذين تجمعهم هموم خدمة ثقافة الوطن، وإرادة التضحية روحاً وجسداً من أجل المسرح، حيث يتم تكوينهم على جميع المستويات بانتظام، ولهذا الغرض لابد من منظورين، هما الغوص في التقاليد الشعبية والانفتاح على التبادل مع الخارج... ولا يمكن للمغرب أن يكون بلداً مستورداً للثقافة فقط، إذ من المهم عليه أن يظهر ويفرض ثقافته في كل مكان، حيث تتصادم الثقافات الوطنية، على أن يتم ذلك بوسائله الخاصة» (١٣).

إذن إذا كان أندري فوازان قد أثبت تجربة المسرح الشعبي بالمغرب واعتباره مرجعاً لكل معايير مسرحية أخرى، فإن الطبيب الصديقي ذهب بعيداً في ترسيخ هذا المسرح وإعطائه محتواه الوطني والقومي والإنساني العام من تاريخية التجربة الثقافية بالمغرب، ولم يتأت هذا إلا بوازعين كما أسلفنا القول، وازرع الأب الممانع في رغبة وطموح، وحمل الابن على اكتشاف المسارح الوطنية الشعبية بساحة جامع الفنا، وازرع الصدف التي لعبت دورها في إثبات مسار تجربة مسرحية هي - آخر الأمر - مسار سيرة ذاتية، حيث كان مفعول تأثيرها الدرامي لصاحب السيرة الذي حددناه، بمسرح المثل.

- ١٠ -

بعد هذا التحديد نتساءل مرة أخرى عن علاقة الطبيب الصديقي بساحة جامع الفنا، هذه العلاقة التي تنعكس على أعماله المسرحية كأنها وشم على جنته بما هو جسد مسرح المثل، وفي هذا المنحى تجده يؤكد هذه العلاقة مرة أخرى (١٤) وبالضبط في تقديمه لمسرحية (الشامات السبع) (١٥) حيث يعتبر هذا التقديم بمثابة سيرته الذاتية المتمثلة في شخصية يونس الراوية، وهذا الاسم ينحت بقدرسية تامة: ارتباطه بنبي الله يونس من جهة، وبما تمثله هذه الشخصية المقدسة في التشغيل الشعبي (قصته مع الحوت والبحر)، الشيء الذي يضيف عليه بعداً أسطورياً.

كما أن الوجدان الشعبي يضيف إلى هذه القصة الكثير، ولعل هذا الترابط بين القدسية والأسطورية، جزء مما يفرضه الدور الذي تلعبه الأساطير في العالم، إذ دونها سيصبح العالم في ضجر (١٦).

الإحالات والمواش:

- ١ - المدينة الصغيرة هي مدينة الصويرة على المحيط الأطلسي، وتبعد عن مدينة مراكش بـ ١٧٠ كلم، مراكش.
- ٢ - المعمورة خابة توجد قرب مدينة الرباط، ويوجد بها المركز الوطني للشباب، التابع لوزارة التربية والرياضة، حيث تنظم التظاهرات التكوينية في المسرح. وقد ارتبط اسم هذه الغابة والمعمورة باسم الفرقة الوطنية للمسرح التي تعرف بـ فرقة المعمورة وقد حلت هذه الفرقة سنة ١٩٧٤.

- ٣ - العري الدخمي من الممثلين المسرحيين الأوائل بالمغرب، وقد تولى (رحمه الله) سنة ١٩٩٤ بالرباط.
- ٤ - جان هيلار، بالإضافة إلى كونه مديرا للمسرح الوطني الشعبي الفرنسي، فإنه من مؤسسي مهرجان اليهون المسرحي، كما أن له مساهمة كبيرة في علاقة علاقة الجمهور بالمسرح في فرنسا، الشيء الذي ساعده على تقديم نموذج عملي ومقدم للجماعات المحلية بفرنسا وللنقابات المسرحية، التي تسمى إليها مجموعة من الممثلين المسرحيين المحترفين، حيث أضافت هذه الخبرة في نوعية العروض المسرحية المقدمة، وذلك فيما لنوعية الجمهور الفرنسي، الذي لم يحد ذلك الجمهور الذي اعتاد ارتياد الفرجات العامة، ويحفل هذا الإجراء في «تسويره» العروض المسرحية ونوعية التفاعلات بين الشركات المسرحية والجماعات المحلية المخرفة على هذه المسارح. وتبرجها لهذا المجهود كان السعي إلى التفكير في إقامة مهرجان اليهون بطواحي حي باريس.
- ٥ - ويحفل تجربة الطبيب الصديقي في مضمار استقطاب الجمهور للمسرح، في بداية إدارته للمسرح العمالي التابع للاتحاد المغربي للشغل، بعدها إدارة المسرح البلدي بالدار البيضاء. كانت تعرف عليه الجماعة الحضرية لهذه المدينة آنذاك (١٩٦٥ إلى ١٩٧٦). وخلال هذه الفترة، كان مفرغ «مسرح الناس» الذي ارتأى له قيمة مثقلة لتقديم عروض مسرحية في المواسم والأوقات، حيث كان التفكير كذلك في تنظيم المهرجان المسرحي «الجبهة» بمدينة الصويرة.
- ٥ - ثم استقلال المغرب سنة ١٩٥٦.
- ٦ - مسرحية (حطل علفا le diner de Gal's) للطبيب الصديقي، وفيها يحكي عن هدم المسرح البلدي بالدار البيضاء.
- ٧ - مسرحية الشامات السبع هي عبارة عن سيرة ذاتية للطبيب الصديقي والمتمثلة في شخصية يونس الزاوية، ويعتمد في كتابة هذه المسرحية على لمانية عفرنا سطر ولم يقدم منها إلا ثلاثة عشر سطرًا.
- ٨ - يمكننا اعتبار مسرحية الشامات السبع سيرة ذاتية للطبيب الصديقي.
- ٩ - ساحة جامع الفناء، ساحة عمومية توجد وسط مدينة مراكش، وتعرف بوجود مجموعة من الحلقات/ الحلالي، تقدم بها «فرجات» مختلفة بحيث تمثل كل حلقة فرجة تنتمي لإحدى القبائل المغربية، ويبلغ عدد الحلقات في اليوم أكثر من عشرين حلقة. الأمر الذي يتيح أكثر من عشرين فرجة تقدم في مسارح دائرية بالهواء الطلق، وهذه الاستعارة هي التي يستوحها الطبيب الصديقي في حديثه عن هذه الساحة، حيث يسميها في تقديمه لمسرحية الشامات السبع - «مسرح الشارع» (ص ١٠).
- ١٠ - حوار إذاعي في برنامج «الربعة والقناع» بعه الإذاعة الوطنية بالرباط ليلة الجمعة ١٣ أغسطس ١٩٩٣.
- ١١ - مسرحية مخلقتنا لطفاهم للطبيب الصديقي قدمها سنة ١٩٩٣ باللغة الفرنسية.
- ١٢ - أندري فوازان، تجارب المسرح الشعبي في المغرب - ص ٤٩.
- le Lieu théâtral dans la société moderne éditions du centre national de la recherche scientifique à PARIS 1988.
- ١٣ - الطبيب الصديقي، مجلة الزمان المغربي عدد ٧١٦ السنة الثالثة، ربيع سنة ١٩٨١ ص ٨٤.
- ١٤ - المرة الأولى كانت في الإجابات التي قدمها عن أسئلة محاضرة، وهذه المرة قدمها على أنها معلومات في تقديم مسرحية الشامات السبع.
- ١٥ - انظر مسرحية الشامات السبع للطبيب الصديقي، ص ٨ وما بعدها.
- - نصر حامد أبو زيد، إشكاليات القراءة وأليات التأويل، ص ٤٣.
- الطبعة الثانية أيلول ١٩٩٢، المركز الثقافي العربي، الدار البيضاء.
- - دين كيث ساينفيلد، العبقرية والإبداع والقيادة، ص ٣٠١، كتاب عالم المعرفة الكويت، عدد ١٧٦ بتاريخ شت ١٩٩٣، ترجمة د. شاكور عبد الجهد.
- ١٦ - مسرحية الشامات السبع، ص ١٠.
- *** -
- - تعبر كل الأعمال التي قدمها الطبيب الصديقي منذ سنة ١٩٥٤ إلى سنة ١٩٦٤، أعمالا مقبسة أو مترجمة، حيث عمل فيها أولا ممثلا أو مخرجا وسينوغرافيا، ولم يستقل بتجربته المسرحية بوصفه مؤلفا ومخرجًا وممثلا وسينوغرافيا إلا بعد أن أصبح مديرا للمسرح البلدي بالدار البيضاء سنة ١٩٦٥، وهي الفترة التي يسميها بفترة البحث في التعامل والأداء والتذكور والملابس والمضاء المسرحي الذي يستمد مقوماته من التقاليد الشعبية في فنون الفرقة الموسومة عنده بفنون الاحتفال، على غرار ما ذهب إليه يوسف إدريس في الفرائير وعبد الرحمن حرلوس على مستوى آخر

المراجع،

- المكان المسرحي في المجتمع الحديث، مجموعة من المؤلفين منشورات المركز الوطني الفرنسي للبحث العلمي باريس ١٩٨٨.
- الشامات السبع، مسرحية للطبيب الصديقي، منشورات إنديف سنة ١٩٩١ الدار البيضاء.
- مجلة الآفاق البيروتية، عدد ٢١/ يناير / مارس السنة ٣٥ سنة ١٩٨٧.
- مجلة الأفلام المرآة، عدد ٦ سنة ١٩٨٠.



مسرح سعد الله ونوس

نخري صالح *

إلى سعد الله ونوس في محنة مرضه

أعماله الأولى التي تمثلت في المسرحيات القصيرة، التي نشرها فيما بعد في كتابين اثنين (مأساة بائع الدبس الفقير ومسرحيات أولى) و (فصد الدم ومسرحيات ثانية)، اهتماما بتوضيح بعض الأفكار الفلسفية التي تחדت إليه من قراءاته الوجودية، بصورة أساسية، حول معنى الوجود الإنساني وطبيعة السلطة، وهي أفكار ستكرر في أعماله التالية عملا بعد عمل، رغم اختلاف الصيغ وطرق التعبير عن هذه الأفكار من خلال بناء الشخصيات والتقنيات المسرحية التي استخدمها.

لقد كتب سعد الله ونوس مسرحياته القصيرة في السنوات الأولى من الستينيات، أي قبل نشوب حرب يونيو (حزيران) عام ١٩٦٧، ولم يكن حتى ذلك الحين قد ذهب إلى الدراسة في فرنسا أو اطلع بعد على مسرح بريخت الملحمي الذي كان له أعمق التأثير على نظريته في المسرح، ورؤيته دور المشاهدين والعلاقة التي تربط الخشبة بالصالة، وكذلك على بعض نصوصه الأساسية

١- يقدم مسرح سعد الله ونوس مثالا على الانتقال من مسرح الأفكار إلى المسرح التعليمي الذي يضع هدفا أساسيا له، يتمثل في إشراك الجمهور في الفعل المائل على الخشبة. ولا يعني هذا أن عملية تطور الكتابة المسرحية لدى الكاتب المسرحي السوري قد اتخذت خطا تصاعديا فيما يتعلق بعملية الانتقال من مسرح يصلح للقراءة إلى مسرح تعد فيه الرؤية الإخراجية، وحركة الممثلين على المسرح، والمشاركة الفعلية التي يسهم بها الجمهور، جزءا لا يتجزأ مما يقصد المؤلف المسرحي أن يحققه من معنى في مسرحياته. فلقد أملت ظروف كتابة المسرحيات على سعد الله ونوس - وكذلك معرفته بتقنيات المسرح وأشكاله والقفزات التاريخية التي حدثت في النوع المسرحي - شكل مسرحياته. ونحن نلاحظ في

* ناقد مسرحي، الأردن.

التي كتبها فيما بعد. وهو يشير في حوار أجراه معه الناقد المسرحي فؤاد دوار إلى أنه حين كتب مسرحياته القصيرة كان يكتب «مسرحيات للقراءة»، وأنه ظل فترة طويلة يكتب مسرحيات وليس في ذهنه «أى تصور لخشبة المسرح»^(١). ومع ذلك، فإن تلك المسرحيات الذهنية يمكن أن تمثل على الخشبة عبر إعادة صياغة وصف المشاهد وتقديم رؤية إخراجية تناسب مسرحيات ونوس القصيرة، التي كتبت من أجل توضيح مجموعة من الأفكار التي تلح على مسرحه في جميع مراحلها، أقصد تلك الأفكار التي تتناول معنى الإنسان وطبيعة العلاقات التي تربط ما بين البشر والطبيعة التحكمية للسلطة، التي اعتقد أنها الفكرة الرئيسية التي ظلت مسيطرة في أعمال ونوس المسرحية، وصولاً إلى العمل الأخير الذي كتبه (طقوس الإشارات والتحولات).

تقوم مسرحية (بائع الدبس الفقير)^(٢) على فكرة أساسية هي «أن طبيعة المؤسسة الأمنية طبيعة جوهريّة لا تتغير رغم تغير الظروف والأحوال. ويبدو بناء الحدث المسرحي موطناً لخدمة هذه الفكرة. إن ونوس، رغم حداثة تجربته في الكتابة المسرحية، يستطيع في هذا العمل المسرحي القصير أن يقدم عملاً مشوقاً قادراً على جعل المشاهد يتحد مع شخصية بائع الدبس الفقير «خضور» والتعاطف معه. إن خضور الذي يبيع الدبس وينتظر أن تضع زوجته مولوداً جديداً يقع في حبال المهربين الباحثين عن فرائس جديدة، رغم أنه شخص لا تعنيه السياسة ولا يهمه في هذه الدنيا إلا الحصول على رزق عياله. وتضم المسرحية، بالإضافة إلى شخصية خضور، شخصيات المهربين متغيرة الأسماء والمتطابقة في الوظيفة، كما تضم جوقة من التماثيل التي تقوم بوظيفة الكورس في المسرح اليوناني، منبهة الجمهور إلى المعنى الذي تفيد به الأحداث.

شخصية خضور الساذجة تتسحب بعد سجنها للمرة الثانية إلى الداخل شيئاً فشيئاً، ولكن الحذر الشديد الذي

تتمتع به لا يفيدها. إننا إزاء شخصية سلبية عاجزة بسبب الجهل والانغماس في عملية البحث عن لقمة العيش. ورغم أن المؤلف ينسب في بعض الحوارات التي يضمنها على لسان هذه الشخصية، المستوى الثقافي لها، فإن خضور هو مثال الشخص العاجز عن الدفاع عن نفسه بسبب قوى القهر والاستلاب التي تعاقبه على ما لم يفعله، وعدم قدرته على فهم الواقع من حوله. في الصفحات الأخيرة من المسرحية يردد خضور مرتين كلاماً عن النسر الذي ذاب جناحاه^(٣)، في إشارة إلى أسطورة إيكاروس الذي يذوب جناحاه بسبب حرارة الشمس اللاهبة. إن الإحالة إلى الأسطورة اليونانية الشهيرة تختزل المعنى الذي قصد ونوس إسباغه على الأحداث في مسرحيته، كما أن رؤية الكاتب في (مأساة بائع الدبس الفقير) شديدة القسامة، سواء في معالجته شخصية خضور أو تصويره كيفية موته على يد المسوخ غير البشرية في نهاية المسرحية. وعلى الرغم من عدم توافق الإشارة إلى إيكاروس مع العالم الثقافي لشخصية خضور، فإن تركيز الكاتب على الطبيعة الذهنية لأعماله المسرحية في تلك الفترة التي كتب فيها مسرحياته القصيرة يجعل من الشخصيات مجرد ناقل للأفكار التي أراد الكاتب إيرادها على ألسنتها وشخصية خضور هي المعبر عن أفكار الكاتب، إضافة إلى جوقة التماثيل التي يتهمم الواحد منها بعد الآخر كلما وقع الظلم على خضور، وتختفى من على خشبة المسرح عندما تظهر المسوخ وتطأ بأقدامها، غير مبالية، كيان خضور الهزيل المتهاوى، وتتركه ميتاً بلا جسد سوى سائل أصفر يقع الأسفلت، في إشارة غير مباشرة إلى «صرصار» كافكا.

تقوم الجوقة بتعديل موقفها مما يجرى، وهي الجماعة الوحيدة في المسرحية التي يطرأ تغير إيجابي على موقفها. إن خضور يبقى على سلبه حتى وهو يموت ميتة الشبيعة دوساً بأقدام المسوخ. أما جوقة التماثيل التي

تتهشم، فى إشارة خوف أو عاطف، فإنها تنشئ فى نهاية المسرحية:

«اندثر.. اندثر..»

وتحطمت تماثيل أخرى..

وفى ضمير الساحة لاتزال حكايات لم ترو

حكايات عن بائع البرتقال.. عن بائع البصل

عن موظف مصلحة المياه.. عن طالب

المدرسة

عن حارس مصنع الكونسروة.. عن السكرتيرة

الجميلة..

وطفل الحضانة لم تحمى الحداثة

كلا.. كلا.. ليس نعاكم ما يقتل فى

الحلوق الكلمات

لا تنسوا أن التماثيل تهشم وتضرب

الخوف.. الخوف والريبة

لكن لا تلحوا..

كل الحكايات متشابهة

وفترات التفاصيل الصغيرة

تسدها الخيالات الذكية.

صمتا.. صمتا.

ما نحن إلا تماثيل فى الساحة

نحن الناس الذين كانوا (يسدل الستار)

والذين ليسوا الآن» (ص: ٤٢).

يتضح لنا، فى هذا النشيد، حضور الموقف العبثى الأول لجوقة التماثيل، التى تحطم واحدا بعد الآخر خوفا ورعبا وتسليما بقدر البشر وقدر التماثيل التى هى

نسخ عن البشر وتمثيل لواقعهم، جنبا إلى جنب مع الإشارة الحية إلى قدرة التماثيل - البشر على التهشم والضرب. تلك، إذن، هى بقعة الضوء الوحيدة وسط هذا القشام الذى ينتشر فى هذا العمل المسرحى الأول لسعد الله ونوس.

(الرسول المجهول فى مأتم أنتيجونا) هى امتداد للمسرحية السابقة. الأحداث تقع فى الساحة نفسها، وما يوحد المسرحيتين ويجعل الثانية امتداداً للأولى هو حضور الجوقة على صورة تماثيل أربعة ووجود المهر الذى يصبح هو الحاكم الآن، من يفتصب خضرة بعد أن أوقع فى المسرحية السابقة بخضور وأدى إلى موته.

تبدأ المسرحية بلافتة تقول مايلى، «ما فائدة التاريخ إن لم يكن يسمح لنا بالتنبؤ»، فى إشارة إلى ضرورة الإفادة من أحداث التاريخ لاكتساب قدر من مقاومة الظلم الذى وقع على بائع الدبس الفقير فى المسرحية التى تحمل هذا الاسم، والتى يقول الكاتب فى وصفه للمشاهد: إن أحداثها تفضى إلى أحداث المسرحية الحالية. إن استخدام اللافتات المسرحية والحكم والإشارات سوف يصبح جزءاً من مسرح سعد الله ونوس فى مرحلته التالية، لكن اللافتة التى أشرنا إليها تنبئ بما ستعير إليه تجربة الكاتب المسرحية.

(الرسول المجهول فى مأتم أنتيجونا) قراءة للواقع السياسى بصورة مواربة، إشارة إلى ولادة دولة المهربين ثم موتها وعودتها إلى الحياة مجدداً. المهر الذى رأيناه فى المسرحية السابقة يبحث عن فرصة يمسك الآن بمقاليد السلطة ويحاول الاستيلاء على جسد خضرة الذى استباحه الحكام السابقون الذين خلفهم حسن واستولى على السلطة من بين أيديهم. إن خضرة التى تحمل بعدا رمزيا، ويمكن اختزالها بصورة من الصور إلى الوطن الذى اغتصبه الحكام، وصولاً إلى الحكام - المهربين، تدخل ملكوت الجنون، ورغم ذلك ترفض أن تغتصب

المهبر كذلك نملاً غير مرئي يأكل جسمه قطعة قطعة، الرسالة الميتافيزيقية للمسرحية التي تحاول أن ترد على الاستبداد الذي دفع الناس إلى ملكوت الجنون باستقدام خلاص علوى للبشر. وليست قيامة التماثيل، فى نهاية المسرحية، إلا تعبيراً عن هذا الخلاص وعودة الحياة إلى التماثيل الرمزية بعد زوال الاستبداد والظلم^(٥).

٢-

المسرحية التالية فى كتاب مسرحيات سعد الله ونوس الأول تدور فى سياق مختلف قليلاً عما شهدناه فى المسرحيتين السابقتين. إنها، رغم محاولتها رسم التفاوت الاجتماعى الحاد بين البشر، وتأكيداً أن السلطة تخدم الأغنياء فقط، تزدهم بحوار عبثى حول الحياة والموت، كما أنها تنتهى - وهذا هو الأهم فى المسرحية - نهاية عبثية. نصادف فى (جثة على الرصيف)^(٦) أربع شخصيات، متسولان أحدهما ميت والآخر يرتعد من البرد ويدو أنه فى حالة نزاع، كما نصادف شرطياً ورجلاً يرتدى ملابس جلدية سوداء يقود كليهما نعرف - من خلال إشارات صاحبه الغنى، مالك القصر الذى تقع بالقرب منه أحداث المشهد المسرحى - أنه جائع. وتقوم حبكة المسرحية على موت المتسول الثانى من البرد وحيرة الشرطى الذى يحاول طرد المتسولين، الحى والميت، من جانب القصر. وعندما يجىء الرجل صاحب الملابس الجلدية يعرض على المتسول الحى بيع رفيقه له، لكنه عندما يعلم أنهما مجرد صديقين يرفض أن يدفع له ثمن الجثة، لأن ثمن الجثة فى هذه الحالة يؤول إلى خزينة الدولة. الجانب المؤثر فى هذه المسرحية ليس حدث بيع الجثة وقيام الشرطى بالتأكد، تنفيذاً لأوامر الرجل الغنى صاحب الكلب، من عدم تعفن الجثة، بل الموقف الدرامى الناشئ عن محاولة المتسول الحى التزاع ملابس المتسول الميت فى محاولة بالسة منه البقاء على قيد الحياة فى تلك الليلة القارسة البرد.

مرة أخرى من قبل الحاكم - المهبر الجديد الذى يهدد باجتثاث الرغبة فى التمرد قبل ولادتها. ملايح الحاكم الجديد تشبه ملايح المهبر حسن؛ وجهه متناول وذقنه كلبية (ص: ٥٤)، وهو يصف نفسه بأنه قادر على «اختلاس الخواطر قبل أن تتشكل»^(٧) (ص: ٦٠).

تتطور شخصية المهبر فى هذه المسرحية للتطابق مع شخصية الدكتاتور الذى يموت فى النهاية، بفعل إصرار غريمه الغامض على إرسال رسول إليه على هيئة صبي لا يشعر بالألم عندما يمثل به الحاكم - المهبر ويقطع لسانه مرة بعد مرة ثم يقتله ليعود إلى الحياة بعد كل مرة يقتله فيها. والميتة التى يختارها الكاتب للمهبر هى الموت بالحكمة، إذ يحك الحاكم - المهبر جلده إلى أن يتساقط لحمه قطعة قطعة على المسرح. إن هذا المشهد غير المتوقع يرمز إلى تصاعد غيظ الدكتاتور الصغير من قدرة الصبي مقطوع اللسان على الثبات فى وجه التعذيب، ثباتاً لا يوحى بأنه من البشر، وقدرته على الكلام ولإيصال الرسالة مع تكرار استئصال آلة الكلام لديه. وللحقيقة، فإن شخصية الصبي تغلظ غامضة، إلا إذا فسرنا المسرحية تفسيراً غيبياً، بمعنى أن الخلاص يتنزل من قوة علوية، وهناك إشارات يمكن الاستناد إليها فى المسرحية لتقديم هذا التفسير الميتافيزيقى للعمل. تقوم جوقة التماثيل، التىبقى منها أربعة تماثيل، الآن، بالتعليق على كلمات المهبر المتفطرس ومحاولته استمالة مخضرة إليه، و«تزحف من لدن التماثيل دمدمة غامضة النبرة بلا اتجاه: الرب يصبر...» (ص: ٥٧)، فيقوم الحاكم - المهبر بتعطيلها واحداً بعد الآخر.

يوضح هذا التضافر بين ما تنطق به التماثيل من كلمات، وما تعبر به من احتجاج على الوضع الكابوسى الذى يعيشه الناس فى ظل استبداد السلطة وعنفسها ودمويتها، وماتمثله شخصية الصبي - الرسول المجهول الذى يرسله كائن علوى مجهول يطلق على الحاكم -

لقد قلت، فى السطور السابقة، إن عناصر مسرح الميث تشكل العمود الفقرى لهذه المسرحية القصيرة، لكنها لا تخرج فى منظورها عن منظور المسرحيتين السابقتين فى تركيزها على حضور السلطة العنيف. ولسوف نرى فى مسرحية كتبها سعد الله ونوس بعد سنوات- (طقوس الإشارات والتحولات)- كيف أن الكاتب يعود إلى موضوع نضاصر التشكيلات الإيديولوجية التى تتقاسم تمثيل السلطة وتعاونها معا فى وجه الطبقات الدنيا الفقيرة فى المجتمع. إن موضوع السلطة ومعناها وكيفية اشتغال ألياتها هو موضوع مركزي فى عمل الكاتب، ويمكن القول إنه الموضوع الوحيد الذى يشغل مسرحه، سواء فى بداياته أو فى ما أنتجه من مسرحيات فى السنوات الأخيرة.

مسرحية (الجراد)^(٧) هى أيضا ذات أجواء عبثية، ولكنها هذه المرة تأخذ شكل حلم، كما يشير الكاتب فى عنوانه للمسرحية. إنه كابوس رجل يعانى من ونز ضمير تجاه أخيه المريض الذى كان يتعرض لأذى أخيه السليم خلال الطفولة، كما أن العقل الباطن للأخ السليم الذى يبالغ، حسب حوار الزوجة، فى الاعتناء بأخيه المريض، يشتغل فى الحلم - الكابوس، ليرينا كيف أن قوى متضادة تتصارع داخل الأخ. إنه يعانى من تأنيب الضمير بسبب ما فعله بأخيه فى الطفولة والصبا، ويتمنى فى الوقت نفسه موت أخيه المريض ليفوز بزوجه، ويخاف أيضا من أمه التى تحول فى الحلم دون فوزه بزوجة أخيه. المسرحية لا تتمتع كما رأينا بعمق المسرحيات الثلاث السابقة، وإن كانت تدخل مسرح ونوس أرضا أخرى هى أرض التحليل النفسى الذى يستخدم - أدوات له - بيئة اجتماعية ممثلة وعالمها يمكن أن نرده إلى المفاهيم الأسطورية حول قتل الأخ، والملاحق الأوديبية التى تتبدى فى الحلم بحلول الأم محل زوجة الأخ، لكن كقوة مانعة من ارتكاب الخطيئة مع زوجة الأخ.

إن الملفت فى أعمال سعد الله ونوس الأولى هو أنها تكشف عن بحث الكاتب الغنى عن مصادر لمسرحه، انطلاقا من الأحداث السياسية التى كانت حينها تعصف ببلده (الانقلابات المتوالية وبرز مفهوم السلطة بصورة عنيفة)، ومازجا ذلك كله بتأثيرات التحليل النفسى، الذى يبدو أنه كان يتعرف معالمه الأولية من خلال قراءاته وهو شاب، وبمناصر مسرح الميث وروايات كافكا التى تتخذ من الكابوس مادتها التىبنى عليها عالمها الروائى. لكن ذلك لا يبنى إسقاط الجدة عن المسرحيات الأولى للكاتب، لأننا فى الحقيقة نعثر فى هذه المسرحيات على العناصر الفكرية الأولى المشكلة لمسرحه، على البحث الدائب عن مفهوم السلطة الذى أزعج أنه جوهر بحثه المسرحى والعنصر الوسواسى التسلطى الذى لازمه فى كل ماكتبه من مسرح.

٣٣

لاشك أن مسرح الكاتب فى بداياته كان مسرح أفكار، لا بالمعنى الذى يقصده بعض نقاده عندما يتحدثون عن مسرحه الذهنى واصفين بذلك مسرحياته الأولى، بل بمعنى أن ونوس فى العالم المسرحى الذى شاده فى مسرحياته القصيرة كان يجرى الأفكار تحيا على خشبة المسرح. إن شخصياته فى معظم مسرحياته القصيرة هى فى الحقيقة شخصيات من لحم ودم وليست شخصيات ذهنية تعادل أفكارا، لكن ما ملفت نظر القارئ فى هذه المسرحيات هو أن هاجسها الملح هو تقديم شخصيات وأحداث تجلوا أفكارا ذات طابع كونى يرتبط بمصير البشر جميعا، بعلاقاتهم وأحلامهم وكوابيسهم. يحكم هذا البحث الفكرى، باستخدام الشكل والأدوات المسرحية، مجموع المسرحيات التالية التى نشرها ونوس تحت عنوان (فصد الدم ومسرحيات ثانية)^(٨)، إشارة إلى إنتاجها بعد المجموعة الأولى من المسرحيات قبل هزيمة حزيران ١٩٦٧ كذلك. وهى، برغم تفاوت موضوعاتها

على سبيل الإيحاء بالانغماس في الحوار الميتافيزيقي الذي يديره أنسى يدور، في الحقيقة، منفصلاً عن سياق ردود فعل الشخصية، يبدو كلاهما موضوعاً على لسان الشخصية لخلق تصاعد درامي للحوار. أما شخصية أنسى، فإنها مستغرقة في حوارها الميتافيزيقي حول علاقة جيل الآباء وجيل الأبناء^(١٠)، إلى حد أنها تنهار في النهاية عندما تفرق في كابوس انتفاضة جيل الأبناء على جيل الآباء وتبدأ في تحليل مشهد انهيار المقهى على رهوس زبائنه الأرمنيين وهجوم الأبناء بقودهم ابن أنسى على المقهى وإمطاره بالحجارة. الشخصيات الأخرى تبدو غامضة، بمن فيها صاحب المقهى الذي يقضى سحابة وقته في المقهى يبحث عن برغوث يصطاده (في إشارة، كما يبدو، إلى الطابع العبثي لحياة الشخصيات التي تقضى جل وقتها في الجلوس على المقهى)، لكنها تخدم في إضفاء طابع حيوي غامض على المشهد المسرحي.

ما ينبغي قوله عن هذا العمل المسرحي القصير، هو أن الكاتب في وصفه المشهد وملاحع الشخصيات قد أعطى حكم قيمة على الشخصيات. إنه يجردها من الملامح، يمحو الحيوية من الوجوه ويصف أجساداً بلا روح، عالماً ينبغي أن يذهب.

«المكان مقهى ككل المقاهي، إلا أن جدرانها مصنوعة من زجاج سميك، علته صفرة خفيفة تنبئ بالقدم والإهمال معاً. تظهر في المقدمة طاولة جلس عليها أنسى - تخطي الأرمنيين بضع سنوات، رأسه متناول، انحسر الشعر عن جبهته في هلال غامق السمرة مغطى، ووجهه قناع قديم نثارت على صفحته ملامح مبتدلة، الأنف المفلطح، والشم الرخو الذي يتهدل على جانبي فكين اصطناعيين، والعينان المترتان اللتان تتشابه فيهما عروق دموية، غامقة الحمرة.. وقبلته

واقتراب بعضها من الظروف العامة في العالم العربي في تلك الفترة الزمانية التي تعود إلى النصف الأول من الستينيات، تظل تمثل مسيرة ونوس الفكرية من خلال البحث المسرحي. (المقهى الزجاجي)^(١١) تتخذ من البيعة الفقيرة لمقهى له واجهة زجاجية مكاناً لتجلية العلاقة الصراعية بين الآباء والأبناء، بين الأجيال القديمة والأجيال الجديدة. ورغم أن الحدث المسرحي يتخذ بعدين اثنين أحدهما واقعي والآخر مفهومي ذهني، فإن قدرة الكاتب على إدماج البعدين معاً لا تجعل القارئ - المشاهد يحس بتسلط البعد الذهني على المشهد المسرحي. ولقد توصل الكاتب إلى هذه المعادلة من خلال الحوار الذي يدور بين أنسى وجاسم، الأول مهموم بنسوج ابنه وتهديده الأب باحتلال مكانه في هذا العالم، أما الثاني، فلا يشغله سوى نتيجة لعبة الطاولة التي تدور بينه وبين أنسى. ويمكن للقارئ أن يتبين الانفصام الحاد بين استقبال كل من أنسى وجاسم للأحداث من حولهما. الثاني مطمئن لقدرته على تحقيق الانتصار على جيل الأبناء وسحقهم، بينما الأول يكاد يشل الرعب من قدرة جيل الأبناء على امتلاك سلطة الأب بين يديه من خلال الانتفاض على جيل الآباء. إن جاسم يشير في معرض حديثه إلى أنسى عن مجرمات لعبة الزهر التي تدور بينهما، إنه لا يحب «الأدوار الغامضة» (ص: ١٨)، لكننا نعلم، من خلال ردود فعل أنسى، أنه لا يشير بذلك إلى لعبة الزهر وحدها بل إلى موضوع الحوار الذي يدور بينه وبين شريكه في اللعب. إنه يشير بحديثه إلى دوره في الحياة بوصفه كهلاً. لكن في الوقت الذي يأخذ فيه وقع الزمن وتهديد الأجيال الجديدة بالحلول محل الأجيال القديمة طابعا وسواسيا كابوسي الوقع على أنسى، فإن رد فعل جاسم هو الفرق في اللعب رافضاً الاعتراف بوجود تهديد. تبدو الشخصيتان وقد رسماً للتعبير عن موقفين مختلفين من الحياة، حتى إن ما تنطق به شخصية جاسم

المفضل للكاتب الذى يدور فيه أحداث مسرحه، وسوف يفكر به لاحقاً بوصف الهيئة الأكثر ملائمة لعرض مسرحياته. هناك أربع شخصيات هى «شدود» و«برهوم» و«التابى» و«البشائى»، وهى شخصيات قصد منها أن تقدم معادلات وظيفية للسلطة وأتباعها. شدود يوصف بأنه شخص متنفذ مثل البالون، أصفر اللون وملامحه تبدو مرسومة بصورة فاقعة ومنفرة فى الوقت نفسه. إنه يتحدث طوال الوقت مع شخص غير مرئى ويحتدج نفسه، ونحن فى الوقت نفسه نسمع أصواتاً مزدوجة تؤمّن على كلامه. يقوم برهوم الذى يجيد ألعاب السيرك بثقب شدود - البالون فينفسجر. فى تلك اللحظة، يدخل المشهد رجلان غاضبان هما التابى والبشائى يندبان حظهما بسبب انفجار شدود، وتنتهى المسرحية بأن ينفخ أحد الرجلين برهوم ليحل محل شدود، ويبدأ فى الكلام بالطريقة نفسها مادحاً نفسه وموجهاً الكلام إلى شخص غير مرئى.

على الطرف الثانى من الطاولة جلس جاسم - ربما بلغ الخمسين، يميل إلى السمنة، يمسك بيده اليسرى مرشف نرجيلة. وكل ما فيه منته كالقناعة الخالدة، الوجه والعينان، وتعبير الرجل ككل.

وراءهما المكان مزدحم بطاولات عديدة، اكتظ حولها الرواد الذين تخطوا أيضاً الأربعين. ما يلفت النظر فى جميع الزبائن تقريباً هو تشابه وجوههم التى تلوح وكأنها خضعت لتغيير بطى محا يميزاتها الأولى، وغلفها بمسحة تفهة تتكرر فى وجوه كل الجالسين. الميون الضائمة خلف أجفان بلا رموش تضفى على الوجوه تعبيراً جافاً.. فارغاً. والقسمات المتهدلة التى يتغلغل فيها «نسيان عميق وغائر» يرش عليها ثلاثيا صامتاً (ص: ٥-٦).

لقد قصدت من إيراد هذا الوصف المطول للبيئة المكانية والشخصيات، أن أدلل على انحياز الكاتب ضد الشخصيات. إن عدداً من الأوصاف الأخلاقية التى تحيط من شأن الشخصيات يتكرر فى هذا الوصف، مما يشير إلى الحكم المسبق على الشخصيات بالملامح المصوبة والتلاشى الصامت، وفى النهاية بالغياب فى الكابوس أو فى النسيان.

لقد قلت من قبل إن الموضوع الرئيسى لمسرح سعد الله ونوس هو تحليل طبيعة السلطة وكيفية عملها، وهو منذ كتب مسرحياته القصيرة قبل عام ١٩٦٧ حاول أن يعالج مفهوم السلطة وتظاهراتها وآليات عملها بطرق مختلفة، رأينا بعضها فى (مأساة بائع الدبس الفقير) و«الرسول المجهول فى مأتم أنتيجونا». ونحن نقع على الموضوع نفسه فى مسرحية (لعبة الذبايح)^(١١) التى تدور فى مقهى أيضاً، وهو - كما نلاحظ - المكان

نرسم هذه المسرحية، رغم بساطة رموزها، نمطين اثنين من أنماط الوجود: السلطة الفارغة وأتباعها الذين يهيشون لها العظمة فتصدق الأمر وتبدأ فى التصرف بطريقة مثيرة للضحك. إن السلطة الفارغة تصور على تلك الهيئة الكارهيكتورية ويسند وجودها الفارغ إلى وجود الأتباع الذين لا يجدون معنى لوجودهم، هم أنفسهم، فى غياب السلطة المنتفخة مثل بالون فيصنمون تلك السلطة إن غابت^(١٢).

سوف يعود الكاتب إلى تحليل طبيعة السلطة فى مسرحية (الملك هو الملك)، التى سيوسع فيها فكرته حول السلطة وطبيعتها الجوهرية التى لا تكثرت بالأشخاص الذين يشغلون كراسيها، بل إن الوظائف التى يحتلها الأشخاص هى التى تعطى وجودهم معناه وتضفى عليهم الهيبة و«هيلمان» السلطة. ومن الواضح من قراءة مسرح ونوس من بدايته إلى آخر مسرحية أنتجها، أنه من

الكهل الذى يرى فى عبدالعليم مثال الشاب الذكى المستنير. هناك أيضا عجائز، رجال ونساء، يلعبون لعبة «الاستغماية»، ويواصلون اللعب فى الوقت الذى تجرى فيه أحداث المسرحية التى تنتهى بمقتل عبدالعليم الذى يحاول الفصل بين عمر وداوود عندما يختصمان على نتيجة اللعب وريح أحدهما وخسارة الآخر.

المسرحية، كما نلاحظ من خلال التلخيص القصير الذى قمت به، تدور حول فكرة الغهر والشر واللعب الذى هو جوهر الحياة البشرية، كما يشير ونوس فى بداية المسرحية. لكن ما تنتهى المسرحية إليه هو أن الجوهر العبثى للحياة يودى إلى موت الأشخاص الذين يحاولون تهدئة الصراع الحاد بين البشر الراكضين باتجاه أوهم الريح والخسارة. إن الكاتب يعود فى مسرحيته إلى أجواء العبث والعدمية التى شاهدناها فى بعض من مسرحياته السابقة. لكن الملفت فى المسرحية الحالية هو الطابع التخطيطى للمكان المسرحى، البهجة الاصطناعية التى يطالب ونوس المخرج بخلقها من أجل إيصال المعنى إلى المشاهد. يقول الكاتب: «الديكور إذن ليس تقليدا للواقع بل هو تقليد لتقليد الواقع. بمعنى آخر، الانتظام والشكل المدرسى للحديقة يجب أن يظهر واضحا كى يعطيا فكرة عن واقع معين جديد» (ص: ١٠٨). ويتضح من إصرار الكاتب على خلق بيئة تشبه رسومات الأطفال أنه يهدف من ذلك التشديد على طابع اللعب والتخطيطية، الذى يسند به مشهد العجائز الذين يمرون بخشبة المسرح وهم يلعبون. إنه يشدد على مشهد اللعب المسرحى من خلال الوصف وتخطيط الديكور، ويعزز ذلك أيضا بلعبة العجائز التى تحتل حيزا محدودا من المسرحية.

لكن ونوس لا يتابع هذا البحث المسرحى العجريى فى أعماله المسرحية التالية. لقد غيرت هزيمة حزيران، كما كتب فى تذييله لمسرحيته السابقة (١٤)، من طبيعة رؤيته للحياة وبالتالى للمسرح، وسوف نرى فى مسرحيات تالية له أنه قد جعل من الهزيمة الحزيرانية

المسرحيين العرب القلائل الذين يطورون فى مسرحهم أفكارهم الرئيسية منضجين لهاها من عمل مسرحى إلى عمل آخر، وهو الأمر الذى يضاف على مسرحه شخصية متماسكة، ويجعل القارئ أو المشاهد يدرك قماشة المفكر الذى ينطوى عليه الكاتب.

- ٥ -

هناك مسرحية أخرى من بين المسرحيات المنشورة فى كتاب «فصد ألدن ومسرحيات ثانية» يمكن الحديث عنها بوصفها استكمالا لسياق المسرحيات السابقة على «المرحلة الحزيرانية» فى عمل سعد الله ونوس، وهى مسرحية «عندما يلعب الرجال» (١٣). ويشير هو نفسه فى تذييله للمسرحية إلى أن تلك المسرحية تندرج فى إطار مسرحيات كان ينوى كتابتها وجمعها عنوان واحد هو «الألعاب»، لأن المسرح «من خلال أساسه الودعى كلمبة يطمح أن يكون نموذجا أبرع للعبة الحياة» (ص: ١٠٧). يوضح هذا التوصيف القصير للكاتب طبيعة المسار الذى كان - سبأخذه عمله لو لم تقع كسائر حزينان التى أدت إلى اختراز الطمسانية والقناعات (ص: ١٠٧). إن مسرح ونوس خلال المرحلة التى سبقت مسرحية «حفلة سمر من أجل ٥ حزيران» كان يدور باحثا له عن ملامح. وأظن أن الكاتب، مع اعتقاده بأن مسرحه بعد ١٩٦٧ قد اختط لنفسه مسارا جديدا، يدرك بلا أى شك أن الموضوعات التى كانت تشغله، من حيث هو كاتب مسرحى، ظلت هى نفسها التى تشغله طوال مسيرته المسرحية.

«عندما يلعب الرجال» لعبة مسرحية تدور حول مجموعة من الأشخاص الذين يمثلون نماذج مختلفة للنظر إلى الحياة. هناك شخصيتان (عمر وداوود) تنظران إلى الحياة من زاوية الريح أو الخسارة، فى إشارة رمزية إلى التفكير الرأسمالى الحديث. وهناك شخصية عبدالعليم المفكر العالم بتقدم البشرية، إضافة إلى تفسير الرجل

موضوعا لتفحص الواقع العربى الذى كان حاضرا بصورة رمزية فى أعماله السابقة على (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران).

٦-

على الرغم من أن مسرحية (فصد الدم) (١٥) كتبت عام ١٩٦٣، فإنها تدشن بموضوعها الذى اختارته، «القضية الفلسطينية»، مرحلة جديدة فى عمل الكاتب. فهى تختار موضوعا يلزم لمعالجته شئ من المباشرة والانتقال إلى شكل المسرح السياسى الذى سيتطور فى عمله التالى (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران).

(فصد الدم) تعتمد فى بنائها على ركيزتين أساسيتين من ركائز البناء المسرحى: الشخصيات ووصف المشاهد الذى يأخذ مساحة ملحوظة فى هذا العمل. الشخصيات الرئيسية ثلاث هى «عليوة» و«على» و«شاب» يلتقيه عليوة حاملا مذباها يدور به من مكان إلى مكان ليحرف أحوال الدنيا من حوله. ما يجمع الشخصيات الثلاث حرققتها الداخلية بسبب ضياع فلسطين، لكنها تختلف فى ردود أفعالها على ما حدث. إن الضياع وفقدان الهدف واليأس والحزن الشديد والإحساس بالخواء هى ما يهيمن على المشهد ويتحكم فى ردود فعل الخشبة. «عليوة» يهرب إلى الخمر يدفن فيها حزنه وضياعه، أما «على» فهو يدور على الخشبة باحثا عن حل، عن طريقة للرد على ما حدث ثم يقر قراره على قتل نصفه المطلوب الآخر، على قتل «عليوة». أما الشاب فيبدى استغرازه من أهلام الدول العربية المحيطة بفلسطين، وينجرف بسرعة إلى موقف «عليوة» العدمى ويشاركه شرب الخمر عله ينسى كل الهذر الذى أدمن سماعه فى المذبايح. ويعزز الكاتب حضور هذه الشخصيات الثلاث بشخصية الصحفي الذى يأتى لعمل تحقيق لا يكشف حقيقة مشاعر الناس، بل يرضى رئيس التحرير الذى يريد بدوره أن يرضى سيده الحاكم بتزييف

الحقيقة وتشويه وجهها. وفى الخلفية تماما، هناك جموع صامتة تكفى بهز الرؤوس تعبيرا عن «أقصى أنواع الخواء الحزين» (ص: ٦٧). إنهم فى الحقيقة يقومون بدور الجوقة التى استخدمها الكاتب فى مسرحيته (مأساة بائع الدبس الفقير) و (الرسول المجهول فى مأتم أنتيجونا) (١٦). وتؤمن هذه المجموعة الصامتة، التى تكفى بالتمثيل الإيمائى الذى يعبر عن سيطرة تمبير الدهول على الوجوه والحركات، تنورا للمشهد كله، خلفية لحركة الشخصيات الرئيسية الثلاث على خشبة المسرح وإضاءة معنوية لمطاردة «على» لـ «عليوة» اللذين تتبين من طريقة تصوير الكاتب لشخصيتهما أنهما شخصية منقسمة على ذاتها، ولهذا تأخذ مطاردة الأول منهما الآخر بعدا رمزيا ومحاولة مجازية للتعبير عن انقسام الذات (الفلسطينية والعربية) على نفسها، وبحث هذه الذات عن مخرج لحالة الكساح التاريخى التى سادت بعد وقوع كارثة ١٩٤٨.

أريد أن أشير أيضا، فى سياق الحديث عن هذه المسرحية، إلى أهمية الوصف المسرحى والشرح الذى يتخلل الحوار فيها. ففى مسرحياته القصيرة السابقة، نقش ونوس فى وصف المشاهد المسرحية، وترك الشخصيات تميظ اللثام عن وظائفها المسرحية وتقص الحكاية بنفسها على الجمهور. أما فى (فصد الدم)، فإننا نلاحظ تدخلا للكاتب فى توضيح المشهد من خلال التقديم المسرحى الذى وضعه للمسرحية. وسوف يتنبه الكاتب فى مسرحياته التالية إلى أهمية وصف المشاهد وإضاءة البيعة المكائبة التى تدور ضمنها الأحداث المسرحية، وذلك من خلال الإسهاب فى وصف بعض المواقع. لكن الملفت أكثر فى هذه المسرحية، هو استخدام القطع فى المشاهد تقليدا للسينما من أجل نقل صورة الهروب الجماعى للفلسطينيين عام ١٩٤٨. إن هذه الطريقة فى تقطيع المشاهد تذكرنا بما كان يفعله أرفن بسكتاور من «قطع للحركة الرئيسية [فى المسرحية]

بواسطة عمليات وصفية أو تفسيرية تتم عن طريق الأفلام أو الياقظات أو الخطاب الموجه نحو الجمهور^(١٧). ورغم أن سعد الله ونوس لم يطور عمله في (فصد الدم) إلى الدرجة التي يلتقى فيها عمله مع عمل بسكتاور أو مسرح بريخت الملحمي، فإنه خطأ، كما هو واضح، الخطوة الأولى نحو الانعتاق من شكل المسرح التقليدي الذي يحتفظ بالمسافة الفاصلة بين الخشبة وصالة العرض. إننا نشهد، في هذه المسرحية، البذور الأولى للمسرحين السياسى والملحمى فى عمل الكاتب.

٧-

أشرت فى حديثى عن (فصد الدم) إلى أن مسرح سعد الله ونوس قد خطا خطوة واسعة باتجاه الإفادة من التأثيرات الطليعية فى المسرح المعاصر، خصوصاً تجارب مايهولد وبسكتاور وبرتولت بريخت. لكن اختيار الكاتب لشكل المسرح الذى يسقط الحائط الرابع، ويشرك المتفرجين فى العرض، ويحرض الجمهور على اتخاذ قرارات سياسية، لم يجرى من مجرد إعجابه بالمسرح الطليعى الألمانى، بل إن الوضع السياسى الذى ساد بعد الهزيمة قد قلب فهم الكاتب لأهمية المسرح ووظيفته. لقد كانت هزيمة حزيران محرّضاً قوياً لكى يغير ونوس من شكل مسرحه، ويهجر تلك الصيغة الذهنية للكتابة المسرحية التى ظلت مهيمنة على عمله المسرحى قبل الهزيمة. فى (حفلة سمر من أجل ٥ حزيران)^(١٨)، يتضح العمل المسرحى لدى ونوس مستفيداً من جميع الخبرات المسرحية التى اكتسبها من خلال قراءاته ودراسته للمسرح فى فرنسا. ولقد أصبح جرح الهزيمة الفائر محرّضاً قوياً، مكنه من كتابة عمل مسرحى مدهش فى تأثيره وحيويته وملامسته الحارة لمشهد ما بعد هزيمة حزيران الحزين.

(حفلة سمر..) تستخدم أسلوب الحكاية داخل الحكاية، أو المسرح داخل المسرح، لدفع المشاهد برفق

نحو المشاركة العملية فى الحدث المسرحى. ورغم أن المشاهد يعرف أن العرض معد مسبقاً ومن يشاركون فى الصالة فى العرض هم ممثلون أيضاً، فإن تغريب المشهد على الطريقة البريختية بكسر الإيهام بالواقع سيدفع المشاهد إلى التنبه إلى دوره الفاعل بوصفه ناقد لا بوصفه متعاطفاً أو مشاركاً وجدانياً فى العرض. يقيم ونوس حبكة مسرحيته على خلاف بين المؤلف والمخرج على العرض، وانسحاب المؤلف من العرض فى اللحظة الأخيرة عندما يشعر أنه يشارك فى تزييف الحقيقة. شكل العرض، وأفكاره الرئيسية، هما من بنات أفكار المخرج، والمؤلف المسرحى، لم يفعل شيئاً سوى تنظيم هذه الأفكار لكى تناسب العرض المسرحى، والأفكار التى كان يفترض أن تتحول إلى مسرحية تدور حول هزيمة حزيران. ولكنها تنسج حرباً أخرى لا تمت بصلة إلى الواقع، وذلك فى إشارة إلى صناعة تزييف التاريخ التى تبرع فيها السلطة وأهوانها. لكن المؤلف يجهض تمثيلية تزييف التاريخ، فيقرر المخرج ليلة العرض أن يعرض غياب العمل بأن يحكى حكاية تنصل المخرج من إتمام العرض للجمهور، طالبا منه أن يحكم على المخرج الذى أفسد تلك الليلة، وشيخاً فشيخاً، يتحول العرض إلى انقضاء للصالة على الخشبة، وإلى تحول الصالة إلى قاعة للنقاش السياسى على طريقة مسرح بسكتاور^(١٩). يشارك المؤلف المخرج فى تمثيل مشهد الحدث الذى دار بينهما لانضاج فكرة العرض، ثم يشارك فى النقاش ثلاثة لاجئين يعيشون فى الخيام بعد هروبهم من قراهم وقت وقوع الحرب، وسقوط قراهم فى أيدي الأعداء، ثم يتحرك المتفرجون فى صالة العرض ويتجهون إلى خشبة المسرح ويحلون محل الفرقة الموسيقية والراقصين الذين جلبهم المخرج ليعرض بهم غياب العرض المسرحى. إن المتفرجين يناقشون وجودهم وعلاقتهم بالسلطة وأسباب الهزيمة الفعلية، مستضيفين بحكاية اللاجئين الثلاثة الذين هربوا من قراهم بسبب جهلهم لما كان عليهم أن يفعلوه، وبسبب إهمال السلطة لهم، ثم يتحول النقاش

كما هو واضح من الحوار الذى يدور بين المتفرجين فى المسرحية. فجاءت تعرض هذه العلاقة الاقتصادية للفضح من خلال الحديث العسوى للناس الذين يصعدون، واحدا وراء الآخر، إلى خشبة المسرح. وتهتز السلطة مذهورة من انفجار وهى الناس وانكشاف الحقيقة أمام أعينهم. والمثير فى المسرحية ليس البعد التعليمى فى تصويرها لشكل العرض وتخلصها من الشكل التقليدى الذى يحافظ على المسافة بين الخشبة والصالة بل قدرتها، فى تلك المرحلة التاريخية التى كتبت فيها، على إثارة قضايا الناس وشجونهم السياسية بعد هزيمة ١٩٦٧.

تندرج (حفلة سمر...) فى إطار المسرح التعليمى، وإلى حد ما فى إطار المسرح التسجيلى^(٢٠). وهى تندرج فى إطار المسرح التعليمى لأنها تعمل على تحريض كل الذين يشاركون فيها، على أن يصبحوا كائنات فاعلة وكائنات مفكرة فى آن. والمبدأ الذى تقوم عليه المسرحية هو مبدأ الممارسة الجماعية للفن، التى تحمل دروسا حول بعض الأفكار الأخلاقية والسياسية^(٢١). كما أنها تندرج فى إطار المسرح التسجيلى لأنها تلتقط موضوعها من التجربة الحارة للمشاهدين، من وضع لصيق بهم يحسون أنهم قادرون على المشاركة فى النقاش حوله. هكذا يستمد ونوس من صيغتين من صيغ العرض المسرحى المعاصر، شكل مسرحه الجديد الذى تأرجح فى هذه المسرحية اللافتة التى صنعت شهرته. لكن هذا لن يعنى استمراره فى انتهاج هذا الأسلوب فى الكتابة المسرحية، إذ إن الملاحظ فى أعماله المسرحية أنها لا تتبع خطا أسلوبيا واحدا. إنها تفيد من أساليب متنوعة فى العرض المسرحى، مبرزة بذلك الحيوية الفكرية والفنية لدى الكاتب.

- ٨ -

بين المتفرجين إلى ما يشبه الثورة على الكساح الذى أصاب الأمة بعد الهزيمة. وحسب وصف ونوس للمشاهد، فإن «مشاركة المتفرجين فى النقاش» تصبح «اندفاعات شبيهة بالانفجار. الحديث يجرهم وتسلل الوقائع يفرهم. إنهم يتخطون فى قفزات سريعة حواجزهم الداخلية، ويمضون مع ما يثيرون من الشؤون فى حركة متنامية لا يمكن السيطرة عليها» (ص: ١٠٨). وهو يصف المشهد فى موضع آخر من المسرحية بأنه يأخذ «شكل المظاهرة» (ص: ١٣٠)، كما أنه يشير أيضا إلى أن الصالة بدأت «تأخذ شكل قاعة اجتماع حقيقية» (ص: ١١١). ولا يقطع مشهد تظاهرة المتفرجين على الخشبة إلا قيام السلطة ورجالها الحاضرين فى صالة العرض باعتقال المؤلف والمتفرجين الذين شاركوا فى النقاش بدعوى أن هناك مؤامرة مبيتة كانت تحاك فى العرض المسرحى لقلب نظام الحكم.

تتميز (حفلة سمر...) عن أعمال سعد الله ونوس السابقة باهتمامها من الآن فصاعدا بالعرض المسرحى، إذ إننا نلاحظ الكاتب، ولربما للمرة الأولى، يفكر فى شكل العرض المسرحى، فى الوقت الذى يبنى أسلوبا جديدا فى العرض المسرحى، يفيد بذكاء شديد من تقنيات مسرحى بسكاتور وبريخت، بما يشتملان عليه من تغريب وتحويل لصالة العرض إلى قاعة اجتماع، إلى برلمان حقيقى، كما أنه يفيد، من تقنية المسرح داخل المسرح التى تضافى على العرض طابعا حيويا، ويمكن المؤلف من أن يخلص إلى الهدف الرئيسى الذى أراد أن يحققه من خلال العرض. إن الكاتب، من خلال قلبه المراتبية الأزلية بين العرض والمتفرجين، يقود المتفرجين إلى الثورة على دورهم بوصفهم متفرجين تصنع لهم الأدوار وتفرض عليهم الحلول وتتخذ باسمهم القرارات. كما أن عكس استعارة خشبة المسرح/ النظارة، يعتلى المتفرجون الخشبة ويطالبون المخرج بالاستماع، ولو لمرة واحدة، وهو تعبير رمزى عن علاقة السلطة بالشعب،

فى (الفيل يا ملك الزمان)^(٢٢)، وهى مسرحية قصيرة، يعود ونوس إلى بحث آليات عمل السلطة وعلاقة

این صفحه در اصل مجلد ناقص بوده است

این صفحه در اصل مجلد ناقص بوده است

این صفحه در اصل مجلد ناقص بوده است

این صفحه در اصل مجلد ناقص بوده است

واندفاعات يصعب تفسيرها من خلال الأحداث نفسها. إن نقيب الأشراف، بعد اكتشافه بلهو مع غانية ومن ثم سجنه من قبل قائد الدرك بتدبير من المفتي، تصيبه جلبة قوية ويتحول إلى متصرف بهمل أمور الدنيا وشؤون أهلها. أما زوجه، فإنها تتحول بمحض إرادتها إلى بائعة هوى تشير في البلاد فتنة تعصف بأهواء الناس وتسلب لب المفتي عدو زوجها السابق إلى درجة تجعله يصدر الفتاوى ثم يتراجع عنها. وما يحدث لهذه الشخصيات يحدث لشخصيات ثانوية أخرى في العمل، في عملية قلب للأحوال لم نشهد لها مثيلاً في أعمال ونوس المسرحية السابقة. إن الكاتب يشدد من خلال حوارات الشخصيات والأحداث على أن السلطة تخمى نفسها من الناس عبر الحفاظ على تحالفها، بغض النظر عما بين أركانها من الخلاف والضعف، لعلها أن قوتها تكمن في تحالفها في وجه المحكومين (٣٦). لكن البؤرة الفعلية لهذا العمل لا تتمثل في بحث الطبيعة الفعلية للسلطة، بل في متابعة ما يمكن أن تؤدي إليه تقلبات الطبع وتصاعد الأهواء والنزوات في حياة الأفراد، وصولاً إلى نتائج غير محسوبة تؤدي إلى تدخل في طبيعة تركيب السلطة وحلول قوى جديدة مكان القوى القديمة (٣٧). ورغم هذا التحول في الشبهة الرئيسية لعمل ونوس المسرحي، فإن باستطاعتنا ملاحظة أن الكاتب لا يزال مشغولاً بتأمل موضوعه الأثير، وهو السلطة وطبيعتها، على مدار أعماله المسرحية.

العمل المسرحي الأخير الذي سأتناوله لسعد الله ونوس هو (الاغتصاب) (٣٨)، وهو إن كان سابقاً في الصدور على (طقوس الإشارات والتحولات) إلا أنني آثرت الحديث عنه في نهاية هذه المقالة، لأنني أعتقد أنه يثير قضايا مختلفة عن تلك القضايا التي تبحثها الأعمال المسرحية السابقة للكاتب، ومن ضمنها عمله الأخير (طقوس الإشارات والتحولات).

سوف أتناول مسرحية (طقوس الإشارات والتحولات) قبل مسرحية (الاغتصاب)، السابقة في الكتابة عليها، لأن المسرحية الأولى تقوم بالتنوع على طبيعة السلطة وتحالفاتها أيضاً، وتبدو استكمالاً لمسرحية (الملك هو الملك) أو بالأحرى توسيعاً لإحدى ثيماتها، أقصد نسيان أبي عزة ثارته مع شيخ الجامع وشهبندر التجار وتغليبهم تحالف السلطة على ثأره الشخصي. إن ونوس يقيم مسرحيته (طقوس الإشارات...) (٣٩) على هذه الفكرة الأساسية: أركان السلطة وطبيعة التحالف الناشئ بين هذه الأركان. وهو يستقى الحكاية، كمعادته في مسرحيات سابقة، من مصدر تاريخي، محققاً بذلك شيئاً من تغريب المشهد؛ إذ يعيد إلى الأذهان أن هذه الحكاية هي حكاية من الماضي يمكن التحقق منها في أحد المصادر التاريخية. الحكاية مأخوذة من مذكرات الشاعر فخرى البارودي، لكن ونوس يقوم بتحويل مغزى الحكاية؛ إذ يشدد على طبيعة السلطة المنظمة التي تمثل قوتها في طبيعة التحالفات التي تقيمها بين أركانها. لكن الملفت، في هذه المسرحية، هو أن الكاتب، على عكس تشديده السابق على طبيعة الوظائف التي تقوم بها الشخصيات في العمل المسرحي، يثبته إلى ضرورة التعامل مع «إبطال هذا العمل [بوصفهم] ذات فردية تعصف بها الأهواء والنوازع، وترهقها الخيارات» (ص: ٥). ويبدو أن هذا التحول في تقييم سعد الله ونوس موقع الشخصيات من عمله المسرحي، هو الدافع وراء تغير البحث في طبيعة السلطة في هذا العمل إلى إحداث تغيرات تراجيدية في حياة الشخصيات؛ إن التقلبات العاصفة التي تضرب حياة الشخصيات في (طقوس الإشارات والتحولات) هي بمثابة ثورة على فهم ونوس نفسه للسلطة، بوصفها ذات طبيعة جوهرية لا تتغير إلا بتغير الظروف والأحوال الاجتماعية. إننا نشهد في هذه المسرحية تقلبات مفاجئة في دواخل أركان السلطة

من الماضى، من الأسفار التوراتية التى تخض على قتل الأغيار، وهو صوت الإسرائيليين بعامه. لكن ما يوجد مساحة مشتركة للحوار هو ما يجرى بين الكاتب والطبيب النفسى الذى يبدو مؤمنا بضرورة فتح باب للحوار حول المشكلات المشتركة، عن فتح باب للتعاش على أساس ديمقراطى ينافى - فى الحقيقة - الطبيعة العرقية للفكر الصهيونى.

لكن، كيف يستخدم سعد الله ونوس الوسائل الشكلية لتوصيل أفكاره؟ نلاحظ فى هذه المسرحية أن الكاتب يتخلى عن عدد من الوسائل الشكلية التى استخدمها فى مسرحياته السابقة؛ وسائل التفرغ المختلفة من حيث استخدام الممثلين والتشديد على الطبيعة الشخصية، والبيئة المشهدة التى تتخذ من المقامى والأماكن العامة مسرحا لها، والمادة المستقاة من التاريخ لتأكيد طابع التفرغ، واصطناع علاقة بين الصا والخشة.. إلخ. لكنه يستعاض عن ذلك كله بالاعتد على أسلوب الرواية، ومن ثم الانتقال إلى المشهـ

الطبيب النفسى الإسرائيلى يروى الحكاية ثم تنتقل إلى المشهد، وكذلك تفعل المرأة الفلسطينية العجوز التى تدعى الفارعة (التي يتضمن اسمها بعدا رمزيا يشير إلى انتصاب القامة رغم حدوث فعل الاغتصاب) (٣٩). إن سعد الله ونوس يمزج فى هذا العمل بين الرواية والمسرح، وبين السينما والمسرح، باستخدام عنصر الرواية فى الحالة الأولى واستخدام الإضاءة فى تدشين المشهد بعد انسحاب الراوية منه. ولقد استخدم الكاتب هذه التقنية الأسلوبية فى (مغامرة رأس المملوك جابر)، حين استخدم الحكواتى ليروى الحكاية منها الجمهور، بصورة خفية، إلى اتصال الحكاية التى تروى بحياتهم ووضعهم المعاصر. أما فى (الاغتصاب)، فإن القصد من الرواية هو التنبيه إلى انفصال المساحتين الممثلتين فى الحكاية، ولفت انتباه المتفرج إلى أن التوصل إلى رواية مشتركة للحكاية قد يقود إلى اتصال المساحتين، التقنية الأخرى

بأخذ الكاتب هيكل هذه المسرحية عن مسرحية للإسباني بويرو بايخو (القصة المزدوجة للدكتور بالمى) وبعد كتابتها لتدور حول الصراع بين العرب وإسرائيل (ص ٢٧). وهو لكى يضمن وجود مساحتين لتعاقبان على المسرح يورد حكايتين على لسانى راويتين، أحدهما إسرائيلى والثانية فلسطينية. لكن الحكاية الفلسطينية والحكاية الإسرائيلىة لا تجتمعان على غلبة المسرح معا. إنهما تعاقبان رغم أن الرواية الإسرائيلى شخصية لا تنتمى لا تحس بالانسجام داخل المجتمع الإسرائيلى، شخصية منشقة على دولة الإرهاب والقمع ومعذبة بسبب ما يمارسه قومها من قمع واقتلاع للشعب الآخر. إن الحكاية الفلسطينية ذات بعد غنائى، كما يشير المؤلف نفسه فى بداية العمل وفى توجيهاته الإخراجية المقترحة. وهى، رغم القسوة الدامية التى تقع على شخوص هذه الحكاية، فإن بزوغ فجر الانتفاضة فى نهايتها يجعل خطوطها غنائية كما أرادها الكاتب. أما الحكاية الإسرائيلىة، فتتصلى من خلال شخصية طبيب نفسى متعاطف مع الآخر الفلسطينى، وهو يرصد آثار القمع والقسوة، التى يمارسها الإسرائيلى على الفلسطينى، على الإسرائيلى نفسه الذى يصاب بالعدا العصبية بسبب تعذيبه للفلسطينى. الحكايتان متداخلتان، إذن، رغم احتلال كل منهما مساحة منفصلة على المسرح لاجتماعهما لإعنف الإسرائيلى وقسوته ووحشيته البارزة. لكن الحوار الذى يقيمه الكاتب بين الطبيب النفسى الإسرائيلى والكاتب (سعد الله ونوس) هو محاولة للبحث عن مشترك بين الإسرائيلى الرافض للاحتلال والقمع وشريحة من المثقفين العرب يرون أن من الضرورى البحث عن أفق للحل غير أفق الصراع الدامى. إن الحكايتين اللتين ترويان بلسانى راويتين مؤثرتان بطريقة مذهشة، رغم وجود صوتين واضحين فى هاتين الحكايتين: صوت آت من الحاضر، وهو صوت الفلسطينى الذى يشدد الكاتب على أنه صوت عقلانى يبحث عن حل لمشكلتنا ومشكلتهم أيضا، وصوت آت

للجدل، إلى طبيعة مسرح سعد الله ونوس الغنى بموضوعاته التي يبحثها وبالأشكال المسرحية التي يستخدمها للتعبير عن مشكلاتنا الراهنة والكشف بأمانة عما يستجد في واقعنا من أحداث مزلولة. إن مسرح ونوس شديد الالتصاق بواقعه المعاصر، وهو مسرح مفتوح على ما يستجد من موضوعات ومن تقنيات مسرحية، وإنجازاته المسرحية خلال الثلاثين عاما الماضية مؤشر على حيوية المسرح العربي المعاصر، وقدرته على إنتاج أعمال مسرحية ملفتة، ومثيرة للنقاش والجدل.

التي استخدمها الكاتب في هذه المسرحية هي إقامة حوار بين الكاتب وإحدى شخصياته، وهي تقنية مألوفة في المسرح منذ (ست شخصيات تبحث عن مؤلف) للوهجي بيرانديللو. لكن المهم في استخدام هذه التقنية في مسرحية ونوس هو إحداث تغيير في طبيعة التفكير في الصراع العربي - الإسرائيلي في الأعمال الأدبية العربية، بغض النظر عما يمكن أن يحدثه التفسير من لفظ وضجيج على المستوى الفكري والمستوى السياسي^(٤٠). وتشير هذه الجرأة في معالجة موضوع إشكالي، ومثير

الهوامش:

- ١ - نواد دوزة، حوار مع الكاتب السوري سعد الله ونوس، مجلة «الهلل»، أبريل، القاهرة، ١٩٧٧.
- أورده إسماعيل فهد إسماعيل، الكلمة - الفعل في مسرح سعد الله ونوس، دار الآداب، بيروت، ١٩٨١، ص: ١٣.
- ٢ - سعد الله ونوس، مأساة بالغ الدنيس الفخير ومسرحيات أولى، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، حزيران ١٩٨١.
- ٣ - يقول عضو، «احترق جناحا النسر، فوجدتهما حدة الشمس اللاحقة». من شعاع أبيض صنع الجناحان... بل من شعاع أحمر... لا يهم... وسقط النسر من عال... من جهة السماء البعيدة... جذاذ. المصدر السابق، ص: ٣١.
- ويقول في مكان آخر، «النار... رأسي يحترق... وسيلذوب الجناحان...»، ص: ٣٩.
- ٤ - يقول حسن أيضا في إشارة إلى خطفه لمنع قيام احتجاج أو ثورة، «الفرات التي كان يهب منها دغان التغير أهرقها جيدا. هذه السنوات الطويلة من الاحتكاك المسحور مع الطابع والهواجس... تعلم الإنسان الكثير. البصائر يعرف أسرار البيت ومواطن العلة أكثر من السادة (...). سأرغم الفرار، وسأسمح الخواطر قبل أن تولد». المصدر السابق، ص: ٦٠ - ٦١.
- ٥ - بهذا الوصف للشهيد الأخير تنهى المسرحية:
(بعد قليل، يتقدم الصبي من نقطة مظلمة في المؤخرة وعلى وجهه ابتسامة مفسولة. يزل إلى الجثة في صمت. تنظر عطرة إليه باحتراف، وبعد فترة ينظر وجهها وكأنه يصفو...
تولع كرمه تراب قليلا، وكأنها الفقاعة، ثم تسقط ثانية على الأرض. بعد فترة كالمية يحافظ فيها المسرح على تمبراته، تولع أكوام تراب أخرى. وبينما هي في البرودة، تسفيد الحياة، ويتبدل الستار سريعا). المصدر السابق، ص: ٨٢.

- ٦ - المصدر نفسه ص: ٨٣.
- ٧ - المصدر نفسه، ٩٩.
- ٨ - سعد الله ونوس، قصص الدم ومسرحيات ثالثة، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، حزيران ١٩٨١.
- ٩ - المصدر السابق، ص: ٥١.
- ١٠ - هذا جزء من الحوار الذي يوجهه أنسى إلى جاسم وفيه في القلب:
«كل شيء كان هادئاً.. بعضي بسهولة.. وكأنه لا يمضي.. وينتفع برز الابن.. الابن الذي ولدته.. ليذكرني بالذين ماتوا.. ليليل المجرى حتى قمره.. مات عبد الحميد الفريش.. وسيموت أيضاً.. لقد متنا.. إننا أموات. (بدهول) أين كنا؟ أين كنا يا جاسم.. ابني ينظر إلي.. يرحمني ويغتنني.. لعله يريد النوم في فراشي.. لعله يحب أشياء..» المصدر السابق، ص: ٣٥.
- ١١ - قصص الدم ومسرحيات ثالثة، ص: ٣٩.
- ١٢ - يخاطب النابض برهم خاصة بمراته «اعزمتنا سير وجودنا، ثم نساءل أيضاً عن السبب». المصدر السابق، ص: ٥٧.
- ١٣ - قصص الدم..، ص: ١٠٧.
- ١٤ - يكتب ونوس: «لكن ونحن في غمار مشاعرنا الشخصية والمعرفة هوت على رؤسنا ضربة حزيران المباشرة. أصبحت متابعة مشروعا الشخصى كما كنا نقصوه من قبل مسجلة. الطائفة اعترت، وكذلك الفعاعات. ولأننا مغاردون برمنا، فإن كل ما لدينا يصبح جزءا من شعورنا بالكساح». المصدر السابق، ص: ١٠٧.
- ١٥ - قصص الدم ومسرحيات ثالثة، ص: ٦٥.
- ١٦ - انظر تعليق إسمايل فهد إسمايل في الكلمة - الفعل في مسرح سعد الله ونوس، ص: ٨١.
- ١٧ - انظر شرحا لظهور البذور الأولى للمسرح المنحصر لدى سكاتور وريخت، فردريك أون، برنولت بريخت، حياته، فهد، عصفور، ترجمة: إبراهيم المريس، دار ابن خلدون بيروت، ١٩٨١، ص: ٩٦.
- ١٨ - سعد الله ونوس، حفلة سمر من أجل حزينان، دار الآداب، بيروت، دون تاريخ.
- ١٩ - يقول بريخت عن سكاتور:
«لقد غارت تجارب سكاتور الفوضى في أحضان المسرح، فهي، في نفس الوقت الذي كانت تحول له المسرح إلى مصنع، تحولت صالة العرض إلى صالة اجتماع بالنسبة إلى سكاتور كان المسرح برلمانا، والمفردون فيه تفرعية. كانت تطرح، بصريا، أمام الجمهور، تلك المشكلات الكبرى التي نهجه وتتطلب قرارات. أما محل خطابات المندوبين المتعلقة ببعض الأوضاع التي لا تتحمل فكان محل أماء فني يمكن تلك الأوضاع. والخطبة كانت تهدف إلى تخريض الجمهور - البرلمان - على اتخاذ قرارات سياسية. مسرح سكاتور كان يعني استنارة النقاش، أكثر من إثارة الإحباط. ولم يكن يسمى وحسب لتزويد المتفرج بخبرة ما، بل إلى دفعه نحو استنتاجات ملموسة، يلتقطها من الحياة نفسها، وإلى جعله يشارك بفعالية في وجوده الخاص» انظر: فردريك أون، مصدر سابق، ص: ١٠٣.
- وأظن أن هذا الانقياس يقضى إلى حد بعيد الرقعة المسرحية التي يمتلأها سعد الله ونوس في حفلة سمر.. كما أنه يشير إلى بعض مصادر تأثير المبدع بالتجارب المسرحية البريختية ومقابل البريختية.
- ٢٠ - يشير إسمايل فهد إسمايل في كتابه عن مسرح سعد الله ونوس إلى تأثيرات كل من بخر لاس، رائد المسرح التسجيلي في العالم، ومسرح سكاتور التعليمي على مسرحية حفلة سمر.. مصدر سابق، ص: ١٣٠ - ١٣٤.
- ٢١ - انظر فردريك أون، مصدر سابق، ص: ١٧٩.
- ٢٢ - سعد الله ونوس، الليل يملك الزمان ومغامرة رأس المخلوك جابر، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، أيلول (سبتمبر) ١٩٧٧.
- ٢٣ - يلف المخلون في نهاية المسرحية أمام الجمهور ليخاطبه قائلا:
«الجميع: هذه حكاية.
ممثل ٥: ونحن نخلون.
ممثل ٣: فلانها لكم كي تعلم «مكم هربنا.
ممثل ٧: هل عرفتم الآن لماذا توجد القيلة؟
ممثل ٣: هل عرفتم الآن لماذا تتكاثر القيلة؟
ممثل ٥: لكن حكاياتنا ليست إلا البداية.
ممثل ٤: عندما تتكاثر القيلة تبدأ حكاية أخرى.
الجميع: حكاية دموية عتيقة.
- وفي سهرة أخرى سنمثل جميعا تلك الحكاية» المصدر السابق، ص: ٣٨.
- ٢٤ - سعد الله ونوس، الليل يملك الزمان ومغامرة رأس المخلوك جابر، دار الآداب، بيروت، الطبعة الثانية، أيلول (سبتمبر) ١٩٧٧.
- ٢٥ - انظر المصدر السابق، ص: ٤٣ - ٤٤.

٢٦ - لقد فعل بريخت الشيء نفسه عندما عاد إلى التاريخ ليترجم بإعادة صياغة بعض أحداثه وحكاياته، ويغير ويمرر ويلامز في معرض تعليقه على ذلك إلى أن بريخت رغب عبر استخدام الحكايات والمواد التاريخية في أن يقدم رؤية مقننة، كما كان باستطاعته من خلال هذا الاستخدام لغرب المشهد .

انظر : ريموند وليامز : الدراما من إيسن إلى بريخت

Williams, Raymond: Drama from Ibsen to Brecht; A critical account and Revaluation, Penguin books, London, 1983, p. 324.

٢٧ - يرى إريك بنتلي أن عظيم الإيهام بالواقع في المسرح الملحمي لدى بريخت يتناول الدرجة لا المفهوم بأكمله، و : الواقعي السردى لا يحلّف الإيهام بصورة تامة. إن الإيهام يتعلق بالدرجة والقدرة الذي يتوفر منه .

Eric Bentley, in Search of Theater, Atheneum, New York, 1975, p. 149.

انظر إريك بنتلي، في البحث عن المسرح

ويشير بنتلي في موضع آخر من كتابه المذكور إلى أن المسرح الملحمي يضع المشاهد (....) على مسافة من الحدث المسرحي ويطلب منهم القصص ككثيرا مع الشخصيات، وأن لا يدور عميقا مع القصة . المصدر السابق، ص ١٥٢ .

٢٨ - سعد الله ونوس : مهرة مع أبي خليل القباني، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٠ (الطبعة الثالثة) .

٢٩ - انظر ملاحظات ونوس وتوجيهاته للعرض في بداية النص، المصدر السابق، ص ٥ - ٧ .

٣٠ - سعد الله ونوس، الملك هو الملك، دار الآداب، بيروت، ١٩٨٣ (الطبعة الرابعة)

٣١ - يشير على الراعي في كتابه المسرح في الوطن العربي إلى أن سعد الله ونوس يلمد في مسرحه هذه من حكايتين من حكايات ألف ليلة وليلة، إحداهما حكى أن هارون الرشيد ضجر ذات مرة فقرر أن يصطحب ولده في جولة ليلة سمعا خلالهما من يقول : أه لو كنت ملكا، لأقمت العدل بين الناس وفعلت كذا وكذا. فيقرر الخليفة أن يأخذ الرجل إلى قصره وأن يجعل منه خليفة لمدة يوم واحد. كما يلمد ونوس من حكاية أخرى من حكايات ألف ليلة هي حكاية هارون الرشيد الذي خرج للزور معملين طلبا لبعض الأسس فوجدا رجلا يقف يري هارون الرشيد ويحده لنفسه وزيرا وسافرا، وأقن هذا الضمير حتى ليحار المشاهد ولا يدري أي الرجلين هو الخليفة الحقيقي .

انظر المقال المختل بالمسرحية لعلي الراعي ص ١٢٢ - ١٢٨ .

٣٢ - لمحة تفصيل مسرحية الرجل هو الرجل، انظر : لرويك أون مصدر مذكور ص ٨٣ - ٨٩ .

وانظر قراءة مقارنة بين مسرحيتي برتولت بريخت وسعد الله ونوس : أحمد الحمور، الملك هو الملك أم الرجل هو الرجل : بين سعد الله ونوس وبرتولت بريخت، مجلة الموقف الأدبي (دمشق)، العدد ٨٦ حزيران (١٩٧٨) .

٣٣ - الملك هو الملك، ص ١١٣ .

٣٤ - المصدر السابق، ص ١١٤ .

٣٥ - سعد الله ونوس، طقوس الإهزازات والحوارات، دار الآداب، بيروت ١٩٩٤ .

٣٦ - نقبس هذا المقطع من الحوار بين قائد الفكر ومفكر الغمام، وهو يلمل بوضوح على مخالطات السلطة وطريقة نظر ركن من أركانها إلى هذه الممارسات : والمفكر : كنت أصبحت أكثر حساسة بأهوت بك . أجرب ماذا فعلت ... لقد رميت الطفل مع ماء العسيل .

عزت : رؤس أسي .. لا أعرف ماذا تعني !

المفكر : أهني أنك غاليت، ومجاورت في الصيد حشوه المقلول . كان بكلي أن يشير بالخزي أمامك . أما أن تعزبه أمام عامة الناس، وتحقر نقابة الأشراف، فهذا غلو واستعزاز .

عزت : يا للمجب .. بدلا من الذكوة، أراك تنقلب على .. ما الذي تغير حتى تتأفف عنه !

المفكر : لم ألقب عليك، ولا نظن أنني أفأفغ عنه . المسألة هي أن النظام في هذه المدينة يركز على مراتب وتوازنات . وما ينسبط كل شيء هو عدد من المناصب التي ينبغي أن تحفظ حرماتها، وتضامن هيجتها . كما أن هيئة الدولة واحدة ومتضاربة، فلكذلك الحال في مدينة الغمام . (المصدر نفسه، ص ٢٣) .

٣٧ - يدور في نهاية المسرحية حديث بين عهده المفكر وأحد القضاة يشير إلى احتلال أسر السلطة وضرب الأمور . إن العقلية نفسها هي التي تحكم ولكن الأشخاص ومنعهم الاجتماعى مختلف .

عهاش : إنك تعوض في أمور خطيرة .

عسبدو : إني أعوض في أمور خطيرة، لأن الوضع خطير يا أبا الفهد .

عهاش : وماذا تقترح !

عسبدو : أن تشكل أعمدة من الرجال، كي تحفظ الأمن والنظام، وتطبق الفتاوى التي أصدرها المفكر قبل سقوطه، وانحطاط أمره .

عهاش : والأكاكيرا !

عسبدو : ويكشف سترهم، ويكملهم واجهات بلا حول وبلا طول إنما الرجال يا أبا الفهد .. والبلد يحتاج الآن إلى رجولة الرجال . ينبغي أن نوقف الفساد، وأن نعيد للنظام هيئته (المصدر نفسه، ص ١٤٦) .

٣٨ - سعد الله ونوس : الانهصاف، دار الآداب، بيروت ١٩٩٠ .

٣٩ - إنه في الحقيقة المصائب مزدوج لأن هناك شخصين تمسكان من قبل قوى الأمن الإسرائيلي، الأولى: فلسطينية (دلال) والثانية إسرائيلية (راحيل)، في إشارة إلى بلوغ وحشية من يمارس التعذيب أقصى درجات الذلابة والعزلة. إن ذلك ما يخالفه الطبيب النفسي الإسرائيلي، أي أن يأكل المجتمع الإسرائيلي، يبلوغه هذه الحالة من القسوة والعتف، نفسه .

إن راحيل، زوجة إسحق بنحاس الذي يحمل في الفرح الداخلي للأمن الإسرائيلي، ويقوم بتعذيب الفلسطينيين والفلسطينيات ويشارك في المصائب بمضيق، بعد أن تم اعتقالها من قبل جدهون - زميل زوجها في الأمن الإسرائيلي - والده زوجها الإسرائيلية المزعومة قاتلة ، وأنت يا امرأة الحبيب الفاسد. كنت أحاول مساعدة ابنك، وهذا ما دأبني (قطع معطفها، فظهر لياها الممزقة ومخدوش في جسدها) انظرى جسدى وثيابى بأمرضة الذئاب. ذئاب ضارية في مرة هجرها الله تقزوا .. تقزوا، ص ص : ٨٧ - ٨٨

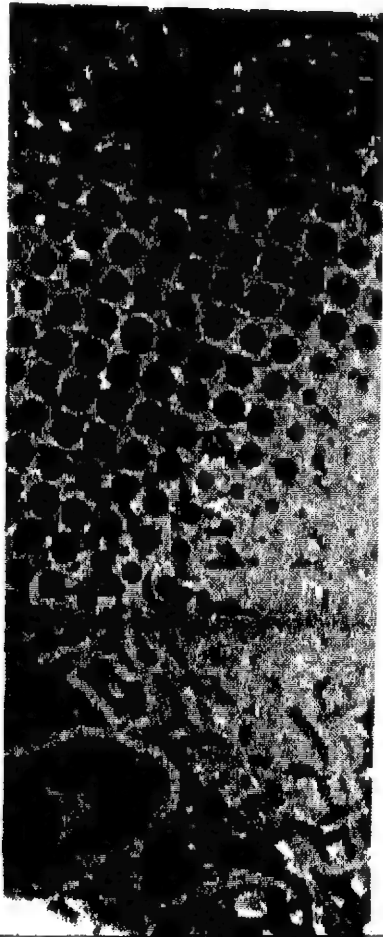
٤٠ - لقد أثار سعد ونور بنفرد هذه المسرحية صرخا كبيرا في الحياة الثقافية السورية في بداية الثمانينات، فهاجمه البعض بمنف شديد بسبب الأفكار التي طرحها في الاعتصام ، ونحن إذ نكتب اليوم هذه المقالة عن مسرح سعد الله ونور نذكر بالظجة التي تثار الآن حول القطيع الثقافي مع إسرائيل وحول بعض الأصوات الثقافية العربية الداعية إلى حدوث حوار عقلائي محال من المنشحات حول الموضوع .





• ندوة

■ المسرح والتجريب



ندوة

المسرح والتجريب

المشاركون:

- جابر عصفور: أستاذ النقد الأدبي، كلية الآداب - جامعة القاهرة - مصر.
- رئيس كرم: صاحب عروض مطهر المنارة للعروض اللغوية ببروت، وأستاذ مائلي إعتاد الصقل والسفر والهاجرا في معهد للفنون الجميلة، جامعة لبنان - لبنان.
- عادل فرشرلي: أستاذ المسرح العربي المهاجر إلى ألمانيا - سوريا.
- عبد الرحمن بن زيدان: كلية الآداب، مكناش - المغرب.
- عز الدين قسرون: مخرج مسرحي، مدير المسرح العضوي ولغناء الحمراء للثقافي - تونس.
- عز الدين الصلبي: كاتب مسرحي - تونس.
- عصام السيد: مخرج مسرحي - مصر.
- محمد عبازة: أستاذ بالمعهد العالي للمسرح - تونس.
- هدى مصطفى: أستاذ الأدب الفرنسي، كلية الآداب - جامعة عين شمس، مدير مركز الهناجر للفنون - مصر.

• عقدت الندوة في المجلس الأعلى للثقافة بالقاهرة، خلال شهر سبتمبر ١٩٩٤. وقد أعدها للنشر صالح راشد.

يقعرون التجريب في المسرح، كما في غيره من الفنون، بالأسئلة التي تسعى إلى تدمير سلطة السائد والمألوف الفني ثقافيا واجتماعيا، والبحث عن إجابات جديدة غير تلك التي جفت وتكلسّت، إجابات هي تمثل أجمل وأعمق لعلاقات الواقع لكنها تحمل بدورها أجنة أسئلة أخرى...

هي إجابات - بصيغة الجمع - بالضرورة؛ لأنه لم يعد لم مجال لإجابة مفردة وفريدة، فالجمالي الثقافي السائر نحو تحرير مجتمعه من سلطة السائد، نحو تجديد ثقافته، لا يسعى أبداً إلى استبدال سلطة بسلطة أو تفعل بفعال، إنما يجمعهم لرفع كل الحواجز التي تقعون بالتقليد.

في هذه الندوة، تفجر الأسئلة والقضايا، حول مفردات المسرح من حيث هو فعل وممارسة، وحول التجريب وقضايا العرض المسرحي، وحول علاقة التجريب بالقرآن، وحول المفاهيم والرؤى المعروضة للتجريب، وحول علاقة الإبداع والنقد في الممارسة المسرحية العربية، وحول حضور غياب جمهور المسرح التجريبي، وحول فكرة «الورش المسرحية»، وحول موقع المسرح - الآن - في سياق طغيان التكنولوجيا وسطوة وسائط البث المختلفة، وحول أطراف علاقة «العقد المسرحي»، وحول الهوية المسرحية العربية، وملامحها في سياق قضية علاقة «الأنا الآخر».

ندوة المسرح والتجريب

هدى وصلى:

سنحاول في هذه الندوة أن نطرح هموم النقد المسرحي الراهنة على المستوى التطبيقي، دون إغفال للمستوى النظري. لذلك، سنقترب أكثر من المسرح بوصفه ممارسة تطبيقية لعمل ميداني مجسد ذي عناصر بشرية ومادية: المخرج، الممثل، الخشبة... إلخ. أنا شخصياً نؤرقني فكرة الورش وكيفية الإفادة منها لإنجاز عمل مسرحي ذي تقنية عالية، يقوم على اختيار أسلوب أو أكثر من أساليب الإخراج، بعد فهمها واستيعابها؛ بحيث تشكل تحدياً لا تنافر فيه عند طرحها على خشبة المسرح، بحيث تظل المتعة والوعي والمعرفة... إلخ من سمات العرض المسرحي في الوقت نفسه. لأن المحاكاة العمياء لأساليب الإخراج دون دمج وتحانس تحدث تشويشاً في الرسالة المسرحية، ويتضح ذلك في النتائج التطبيقية لبعض الفرق العربية التجريبية. العرض الياباني هذا العام (١٩٩٤)، مثلاً، أفاد من «السيكودراما» و«الهابلنج» وهما ينتميان إلى أساليب إخراجية قديمة. ومع ذلك، فقد استجاب لهما الجمهور، فهل نحن في حاجة إلى إعادة مثل هذه الأساليب؟ ولماذا لاحظت لجنة التحكيم تفاوتاً كبيراً بين العروض العربية وبعض العروض الأجنبية على المستوى التقني؟

عبد الرحمن بن زيدان:

أقترح مجموعة من الأفكار تمثل مجموعة من القضايا المطروحة الآن في الميدان أو المجال المسرحي على مستويات عدة، فأرى أن نبدأ أولاً بالمسرح العربي وقضايا التجريب أو «التجريب»؛ واقعه وأفاقه، ثم نقوم بالحديث عن التجريب وقضايا العرض المسرحي. لقد كان الموضوع السابق في مجلة «فصول» عن قضايا المسرح العربي والبحث عن نظرية وأساليب جديدة؛ الآن يمكن أن نتناول قضايا العرض المسرحي على اعتبار أنه الهم المشترك بين كثير من المخرجين والكتاب والمتلقين، بعد ذلك ننقل إلى فكرة أساسية أصبحت منتشرة الآن في الوطن العربي، هي فكرة الورش المسرحية ومعملية التجريب، وعلاقة هذه الورش بالمدارس الغربية في المسرح، وكيف تبلور هذه الورش من خلال التلاقح والتفاعل بين ماهو غربي وماهو عربي. ثم كيف تبلورت علاقة الورش بالسينوغرافيا، بالدراماتوجيا، بالفضاء المسرحي، بالممثل، ثم بالمتلقى. ثم ننقل إلى مناقشة موضوع المسرح التجريبي العربي وقضايا الخطاب النقدي المسرحي العربي؛ هل يساير النقد المسرحي العربي معطيات التجريب؟ أم أنه لا يزال هو نفسه يبحث عن أدوات وعن معملية جديدة ليخرج من إطار المناهج القديمة؟

عادل قرشولي:

الحقيقة أن أى موضوع سنطرحه سيمود بنا إلى هذه المأزق؛ لأنها هى الإشكالات الأساسية التى يواجهها المسرح العربى، والتى يعاد طرحها دائما من جديد.

هدى وصلى:

أرى من الضرورى أن نضع فى الحسبان، بشكل فعلى، مسألة الورش وكيف تتبلور بشكل منهجى.

عبد الرحمن بن زيدان:

لم إنه يمكن من خلال الحدث، استحضار مجموعة من المسرحيات، سواء من دورات هذا المهرجان أو من خارجه، بشكل يسمح بالتنوع فى النماذج، حتى يحدث تنوع وتكامل فى الآراء.

عز الدين المدنى:

أريد أن أتناول الشغرات أو النواقص؛ تلك الأشياء التى يؤسف لعدم وجودها لدى المسرحيين نقاداً وممثلين ومخرجين بصفة عامة، دون الدخول كثيراً فى الأمور النظرية، لأننى أتحدث عن فكرة تطبيقية، هى مسرح البحث. والبحث هو أولى درجات التجريب، ودون بحث لا يوجد تجريب. فالتجريب لا يعنى أن أقلد آخر ما استحدث فى التجريب. هذا البحث، ماذا يعطى؟ هذه هى المسألة. وفى الوقت الذى أصبح فيه المسرح موضوعاً للبحث على جميع المستويات، لاندخل إلى المهبر وامتدادات إبداعه فى الورشة. ما يحدث الآن هو كالتالى: يأخذ المخرج المسرح التقليدى كما هو ويتكاسل عن إحداث أى تغيير فيه، ثم يلصق به صفة التجريب. هذا شئ سهل ومعناه مخيف، فكيف ينقل من يقوم بالتجريب؟ مع أن الخاصية الأولى التى يجب التركيز عليها هى البحث، فدون بحث لا يوجد ابتكار، ولا توجد طرق خارجة على المهيمن، وعلى المقرر والمقولب والمجفف والمعلب... إلى غير ذلك. إذن، يمكن أن يكون هناك تجريب معلب أيضاً.

القضية هى قضية مالم يشاهد من قبل، مالم يبحث من قبل، مالم يكتب من قبل، لأن أية تجربة تمر عليها خمس سنوات أو ست تستهلك بتأثير المرض أو بفعل التوزيع التليفزيونى، أو تسجيل النقاد لها بالصورة، حتى الصورة الشمسية، وتصبح بلا أية قيمة.

الآن، فى المسرح الحديث فى أوروبا، يتم التجريب بالبحث حول شخصيات وأنماط مسرحية مرجعية ليس لدينا مثلاًها.

هدى وصلى:

إننا لانستطيع اختلاقي شخصيات مسرحية مرجعية، وإنما نبحث فى التراث ونعيد البحث حول شخصياته.

عز الدين المدني:

الأمر مرتبط أيضا بالحركة القائمة في العلوم الاجتماعية. ففي الغرب، هناك حركة نقدية قامت لمراجعة فرويد بل لمراجعة لاكان ودو سويسر... إلخ. هذه المراجعة، كيف أنظر إليها من زاويتي أنا؟

إن مختلف الحركات القائمة في العالم يستلطن قضايا العلوم الاجتماعية المطروحة، مسرحية (هير) في عام ١٩٧٠، مثلاً، قامت على قاعدة إيديولوجية وفكرية تستند إلى التحليل النفسي والعلوم الاجتماعية، فإذا أخذناها مأخذاً حرفياً فهذا يعنى أننا لم نفهم شيئاً. إذن، يجب أن نقوم نحن بحركة مراجعة، فمن السهل أن يقام عرض كالعرض الهاباني، لكن الإبداع الحقيقي ليس سهلاً لأنه يعتمد على المراجعة والبحث.

هدى وصلى:

بالإشارة إلى العرض الهاباني الذي يمثل أكثر من أسلوب، يثير سؤال: هل هذا التمثيل للأساليب الإخراجية يستتبعه بالضرورة إدراك الفلسفة القائمة وراء هذه الأساليب؟

جابر عصفور:

في هذه الندوة، لابد أن يكون لدينا الاستعداد للإجابة عن مجموعة من الأسئلة التي تشغل الناس. فممن أن بدأ مهرجان المسرح التجريبي والناس تتسائل ابتداء على سبيل المثال: مامعنى التجريب؟ إلى درجة أن هذا السؤال لم يكن سؤال المثقفين فقط، وإنما طرح في مجلس الشعب. هل نحن في حاجة إلى التجريب؟ وهل من المهم أن يكون المفهوم الذي يبناه مهرجان المسرح التجريبي، بشكل غير مقصود، هو المفهوم الغربي؟ لماذا لانفيد من تجارب بعض الدول في العالم الثالث كالهند؟ فهناك، مثلاً، حاول بعض الشباب التجريبيين اقتحام مشكلة حساسة كمشكلة التعصب بين المسلمين والهندوس، فأقاموا عروضاً في الشارع، فكان أن قتل بطل العرض.

هذه الأسئلة وغيرها وما يتفرع عنها من قضايا تتحدثون فيها الآن، تدور في أذهان شباب المهريين. إذن، هل التجريب الذي قامت به مجموعة من الشباب المصريين في تجربة (كونشرتو) مفهوماً وممارسة، هو نفسه الذي صدر عنه العرض الروسي الراقص الدرامي في افتتاح المهرجان؟ وهل هو المفهوم نفسه الذي صدر عنه العرض الهاباني الذي أجلس المتفرجين في أقباص؟

وهنا، نحن لانتحدث عن مفهوم مجرد متعال على الواقع، لكن عندما يلح عبد الرحمن بن زبدان وعبد الكريم برشيد على مفهوم الاحتفالية، ما علاقة هذا المفهوم بالتجريب؟ وعندما يصارع عز الدين المدني فيما يتصل بقضية الشكل المسرحي وعلاقته بالتراث، أين يكمن التجريب في ذلك؟

عهد الرحمن بن زيدان:

موضوع المسرح العربي موضوع إشكالي؛ لأنه يطرح أسئلة كثيرة، يحاول النقاد العرب الإجابة عنها. ولكن، تظل الأسئلة دائماً أكثر من الأجوبة. وسنحاول إلقاء الضوء على حركة تطور المسرح العربي. في البداية، كان الهم الأول هو محاولة بناء نص درامي على نموذج سابق هو النموذج الغربي على مستوى شكل البناء وعلى مستوى مضمون الرؤية المعدلة التي تريد أن تتجاوب مع متطلبات النهضة. مما يدفعنا للقول بأن هذا النوع من القبول كان قبولاً لموضوع جاهز، ولأجوبة جاهزة، فيما يتعلق بالمسرح العربي؛ فلم يطرح السؤال حول ماهية هذا المسرح على مستوى البنية وعلى مستوى الرؤية بمفهوميهما الحديثين. بعد الستينيات، بدأ اقتحام مجال جديد للمسرح العربي بالانفتاح أكثر على المدارس والمناهج والأدوات الغربية، فحاول كثير من الباحثين والنقاد وكتاب المسرح تناول النموذج الغربي بتفشيته ومحاولة بناؤه بناءً جديداً يتساق و المتغيرات الجديدة في الواقع العربي.

بدأ التجريب بالتعامل مع مسرح اللامعقول، كما بدأت محاولة استنبات المسرح الواقعي في المسرح العربي، ثم بدأ المسرح العربي يجرب توظيف التراث لبناء نص درامي عربي، إضافة إلى محاولة كتابة نص متحرر من التراث ومن الغرب، من أجل ما أسماه النقاد بـ «عصرنة الخطاب المسرحي العربي».

أمام هذه التجارب المتعددة في توجهاتها وأبعادها، ظهر تجريب آخر يحاول استحضار التجربة المسرحية العربية وإعادة قراءتها من خلال بيانات مسرحية؛ في مصر، نجد على الراعي وثوفيق الحكيم ويوسف إدريس. وفي سوريا نجد سعد الله ونوس، ثم نجد بيانات أخرى لجماعات مسرحية تريد جميعها أن تستحضر التجربة المسرحية العربية، وتقترح بدلاً أو بدائل لها. من هذا المنطلق، نجد أن كل هذه التجارب كانت تبحث عن شكل مسرحي عربي يحمل مضموناً عربياً يخاطب الإنسان العربي في مكانه وزمانه، وفي خصوصيته النفسية والمعرفية. ظل الاهتمام مركزاً على ما يقوله النص المسرحي، وكانت السلطة المطلقة في كل المراحل السابقة هي سلطة المؤلف المسرحي، في غياب سلطة المخرج. في السنوات الأخيرة ظهرت سلطة أخرى، دخلت في تناقض مع السلطة الأولى، وهي سلطة المخرج أو صانع العرض المسرحي، فدخل المسرح العربي مرحلة جديدة، هي مرحلة التجريب على نص مسرحي من أجل قراءته قراءة «ركحية»^{*}، وتقديمه تقديماً جديداً يعطى المخرج كياناً ومهمته ووظيفته في سيورة المسرح العربي. إذن، أصبحت تجربة المسرح العربي تجريبتين؛ تجربة تعتمد على التجريب في النص الدرامي، وأخرى تعتمد على الإبداع الركحي. أمام هذه الثنائية التي تحكم المسرح العربي، بدأت قضية التجريب تنطرح من جديد سؤالا نقدياً يمكن أن تبدأ المناقشة على ضوئه.

فيما أرى، لا يمكن أن نجرب دون أن نمتلك أولاً أدوات العمل المسرحي نفسها. لذلك، فإن أية مجموعة مسرحية تجتمع في بقعة ما وتقوم بعمل مسرحي تحت مسمى «التجريب» لا يعنى ذلك أن ما قامت به تجريب حقاً، فالتجريب ليس أمراً سهلاً. فإذا كان أى إنسان يستطيع التجريب فى المسرح فلماذا لا يمكن التجريب فى الطب؟ إذن، لابد من التمكن من استعمال كل مفردات العملية المسرحية، عن طريق الخبر، حتى يمكن أن نجرب.

بالنسبة إلى ما طرحه عبد الرحمن بن زيدان حول سلطة المخرج، صحيح أن ميلاد المخرج قديماً، فى أواخر القرن التاسع عشر، وقبل ذلك كان المؤلف هو سيد العملية المسرحية لكن المؤلفين كانوا من كبار رجال المسرح فى العالم، وكان تسعون بالمائة منهم ميدانيين يصعدون إلى «الركح» كانوا يمارسون المهنة المسرحية ولم يكونوا يجلسون فى أبراج عاجية منزوية عن الخشبة والتمثيل والأدوات المسرحية. كانوا ينطلقون من الركح، من التمثيل، إلى كتابة نصوص «تجسم» فيما بعد فى مسرحية، وكان معظمهم يقوم بإخراج أعماله بل يمثل فيها. الآن، أظن أنه، على مستوى العالم بصفة عامة وعلى مستوى العالم العربى بصفة خاصة، أصبحت هناك علاقة جدلية مهمة - ملتصقة بالمجتمع وثقافته - بين الكلمة والصورة والحركة التى هى العناصر المكونة للمسرح. تتجسد هذه العلاقة فى شخص واحد هو حينئذ المبدع الأول والدراماتورج والمخرج، أو من خلال علاقة عضوية لصيقة بين مؤلف ومخرج. وبرغم أن العالم العربى لم يقطع أشواطاً فى هذا الأمر مثل العالم الغربى، فإننا نلاحظ تكرار ظاهرة الزوج المسرحى (المؤلف والمخرج) الذى يعمل فى إنتاج سبع أو ثمانى مسرحيات ولمدة قد تتجاوز عشر سنوات.

القضية الأخيرة التى أشير إليها الآن هى مشكلة النقد، ومدى مساهمته أعمال التجريب المسرحى؛ فى عالمنا العربى قليل جداً من النقاد سائر مانسميه بين قوسين «بالتجريب»، أو المحاولات التجريبية الجديدة. منذ عام ١٩٨٨، بداية دورات مهرجان القاهرة الدولى للمسرح التجريبى وحتى الآن، هل هناك دراسة حول بعض التجارب التى قدمت فى المهرجان؟ هل هنالك ناقد قام بالنقد التحليلى لبعض الأعمال حتى نرى إن كانت العلاقة الجدلية بين مايقدم فعلها والتنظير قائمة أم مفقودة؟ أم هو مجرد لقاء يجمعنا كل عام لنطرح الأسئلة نفسها: ما التجريب؟ أين التجريب؟ وأخشى أننا سنظل نطرح الأسئلة لسنوات أخرى؛ لأن الأمر يتحرك ويتطور. ولكن، هل هذا التحرك أو هذا التطور مبنى على أمور رصدت حتى يمكن أن نتعداها، أن نستغلها لنذهب أشواطاً أخرى أبعد؟ مثلاً، هل العمل اليابانى، أو العمل التونسى (الداليا) وغيرهما من العروض، تعد أعمالاً تجريبية أم لا؟ لتتكلم عما حدث وعما نحن فيه الآن؛ لنستطيع الحديث عما سوف يكون.

* القراءة الركحية: الوضع الجديد للنص المسرحى على خشبة المسرح، بكل مكونات العملية المسرحية المستعينة بالعلامات المستخدمة على الخشبة (المخرج).

هدى وصفي:

في نشرة المهرجان مجموعة من القراءات النقدية التي يمكن أن يفاد منها في رصد دورات المهرجان وتكوين متن نستطيع الحديث حوله.

عادل قوشولي:

رغم أننا قدمنا لمفهوم التجريب تعريفات كثيرة حتى الآن، أعتقد أننا لم نصل ولن نستطيع الوصول إلى تعريف نهائي للتجريب، إنما نستطيع أن نضع له خطوطاً وتصورات عامة. من جهتي، أرى أن لم نشوشاً كبيراً وعدم وضوح في الرؤية بالنسبة إلى ما نريده من التجريب وما نمنعه به.

أنا أضع التجريب في زاوية أضيق بكثير مما يضعه المسرحيون العرب عادة. في اعتقادي أن الخطأ الأكبر الذي حدث فيما يتصل بالمشاريع المسرحية المتباينة والمختلفة التي طرحت على الساحة المسرحية العربية، هو أن كل مسرحي كان يعمم تجربته الخاصة أو مشروعه المسرحي الخاص، وهذا التعميم للتجربة الذاتية ولّد إشكالات كبيرة وجعلنا نعتقد أن التجريب يمكن أن يكون بديلاً عن المسرح التقليدي السائد. لكنني أعتقد أن المسرح التجريبي لا يمكن أن يعمم في الاتساع الأفقي للمسرح العربي، فالتجريب لا يكون تجريباً إلا إذا كان يمثل اختراقات عمودية للاتساع الأفقي للمسرح العربي، على أن يشكل أفقاً موازياً أو مساحة صغيرة موازية لما هو سائد. أعتقد أن هذه الفكرة جوهرية للإجابة عن التساؤل حول مشروعية التجريب. فأنا لأرى أن علينا أن نقارن بين التجريب وما يقدمه المسرح التقليدي السائد، وإنما يجب أن ننظر إلى ما يقدمه المسرح التجريبي للمشروع الثقافي العام المتكامل. من هذا المنظور نقول: إن التجريب لا يقدم إضافة إلى المسرح السائد لتشكيل بديل عنه، وإنما يمكن، من منظور تفاعل الأنواع الأدبية أيضاً، أن يكتسب التجريب مشروعيته، أي أن التجريب يمكن أن يؤثر في الفن التشكيلي ويؤثر به، يتأثر بالشعر ويؤثر في المشاريع الشعرية.

هناك إشكال آخر نتج عن تصور أن التجريب ينبغي أن يساهم في تكوين الوعي الجمعي للأمة. هذا صحيح، ولكن في حدود ضيقة؛ لأن هذه الفكرة ينتج عنها خطأ اعتبار التجريب ومهمته في فعل التغيير بديلاً للفعل السياسي. وهذا هو الخطأ الثاني الذي ارتكبه المسرحيون العرب «بتسييسهم» المسرح العربي.

نتيجة للمداهمة الكبيرة التي حدثت بعد الانفجار المعلوماتي وتطور وسائل الاتصال، خاصة غزو التلفزيون، لحيز كبير جداً من تكوين الوعي الجمعي للمجتمع، وضع التجريب في زاوية أضيق بكثير مما كان في الماضي. من هنا، أرى أن علينا أن ننظر إلى التجريب على أنه حالة خاصة من حالات المسرح، وأحد تجلياته وليس المسرح بكامله، وأن لهذا المسرح دوراً في هذا الإطار، ومن هنا ينبغي أن نطل عليه أولاً. هكذا، أردت أن أضع، أولاً، هذا الإطار المفهومي للتجريب.

يدولى أن المسرح، باعتباره أحدث إبداعات الثقافة العربية، مازال فى طور البحث والتساؤل. وكثرة التساؤلات التى طرحت فى الحقيقة علامة صحية؛ فلماذا نبحت عن تجانس فى التعريف؟ المهم أن نتساءل، ولكل منا الحق فى الإجابة كيفما يرى. أعتقد أن ثقافتنا العربية والإسلامية بنيت أساساً على مفهوم التوحيد. لذلك نبحت دائماً عن التوحيد حتى فى التعريفات، على العكس من الغربيين؛ فهم لا يثيرون قضية توحيد المفهوم، بل يرون الأمر الواحد من خلال مفاهيم ورؤى مختلفة وأحياناً متناقضة. لاغربة إذن، وبعد دورات عدة من مهرجان القاهرة للمسرح التجريبي، أن يتساءل الإنسان العادى أو المثقف عن تعريف للتجريب، إذ إن عدم التجانس واختلاف الرؤى هو نتاج اختلافات نظرية جمالية أو فكرية فلسفية.

أعتقد أن الإبداع المسرحى العربى، بوصفه فناً حديثاً، قد بدأ مجرباً، وإلى الآن لا يزال يجرب. لكنه لم ينطلق الانطلاقة الحقيقية لأنه يعيش مقيداً بالكثير من القيود التى تعرقله وتمنعه من إحداث نقلة نوعية. وهو فى ذلك يختلف عن المسرح فى البلاد الغربية والأوروبية التى تسمح للمبدع بأن يكون، بدرجة ما، متحرراً من القيود والعراقيل التى تقيد المبدع العربى والمسرحى العربى بالأساس. فالمسرح فن مشاغب ومتشرد منذ بدايته، لذلك يعيش هذا الحصار الذى - فى جزء منه على الأقل - يمنع عملية التجريب من التقدم إلى الأمام والقيام بنقلات نوعية.

على مستوى التنظير العربى، أحدثت قضية تأصيل المسرح العربى حيزاً كبيراً من الدراسات والأبحاث. ويدولى أن المسرح اليونانى نجح فى هذه القضية رغم أنه تكلم لغات عدة. فالفرنسيون، مثلاً، لم يطرحوا قضية تأصيل المسرح الفرنسى مع كورنى وراسين، وهم أكثر كلاسيكية من اليونانيين. لماذا نطرح نحن قضية تأصيل المسرح العربى فى هذا الظرف بالذات؟ أعتقد أن المسألة ناتجة عن مركب عقدة النقص. هذه العقدة جعلتنا ندخل متاهات من الصعب الخروج منها؛ تأصيل المسرح العربى، تأصيل الخطاب العربى... إلخ. أعتقد أن فى الأمر شيئاً من الخلط ويجب أن نعود الأمور إلى الإطار الصحيح.

طرح عبد الرحمن بن زيدان قضية الانفصال بين «الكتابة النصية» و«الكتابة الركحية». أعتقد أن التجارب الحديثة فى العالم بدأت تجمع بين هذين الاتجاهين فى الكتابة. والتجارب التونسية كثيرة ومتعددة، ومسرحية (المصعد)، مثلاً، شاهد على ذلك؛ على تزامن الكتابة النصية والكتابة الركحية. وهذه المسألة جسدت - تقريباً - بطريقة أو بأخرى، بداية خلخلة سلطة المخرج التى أشار إليها عز الدين قنون؛ فإذا كانت السيطرة فى البداية للكاتب المسرحى، لم استطاع المخرج أن يسيطر على العملية المسرحية والعرض المسرحى منذ حوالى قرن ونصف، فإن الممثل هو المهيأ الآن للسيطرة على العرض المسرحى وخلخلة دور المخرج بطريقة أو بأخرى، بوصفه المهندس الرئيسى للعرض المسرحى. وهذا هو، بالتقريب، التيار السائد فى جل رؤى التجريب المسرحى فى الغرب.

عصام السيد

أخاف جداً من الأحكام القيمية والأحكام المطلقة، وأخاف أن أقول ما أثنى فيه ثقة تامة، وأعتقد أن هذه ستكون بداية النهاية. لذلك، سأطرح بعضاً من التساؤلات ومجموعة من الهموم. قال عبد الرحمن بن زيدان إن المسرح العربى بدأ تجريبياً، وأنا أتفق معه. لكن، لماذا بدأ تجريبياً؟ هل ليصل إلى أكبر قدر ممكن من الجمهور؟ أم أنه بدأ تجريبياً مجرد التجريب فى حد ذاته؟ وعندما انطلق المسرح العربى لم يعد تجريبياً، فأن تجرب أو تخوض تجربة أمر يختلف عن أن تفعل فعلاً تجريبياً. وقد قال أيضاً إن المسرح العربى بدأ مقلداً للنمط الغربى، والسؤال: أليس التجريب فى المسرح العربى الآن مقلداً أيضاً للنمط الغربى؟ وقال عز الدين قنون إن شرط التجريب أن يكون الفنان مستوعباً كل أدواته المسرحية كى يستطيع بعد ذلك أن ينطلق خارج الحدود ويقفز إلى المجهول. هل هذا فقط هو الشرط الوحيد، أم أنه يجب أن يملك المهرب هما داخلياً يجعله ينطلق من الأساسيات إلى شئ مختلف؟ وقد أثار أيضاً مسألة مهمة هى علاقة النقد بالتجريب. وفى اعتقادى أن هذا إشكال عميق جداً، ينطلق من مقولة مهمة: وهى أننا فى هذا الوطن العربى دائماً وأبداً ما يسبق الفكر الواقع. فالناقد يتعامل مع التجريب من منطلق القياس على الخبرات والمدارس السابقة، غافلاً عما فى التجريب من تكسير الأشكال السابقة، فكيف يكون هناك ناقد مسير لهذا الاختلاف عن الأشكال السابقة؟

والمؤكد، كما قال عز الدين المدني، أن التجريب فى العالم يستند إلى فلسفة؛ هذه الفلسفة إما أنك تتفق معها فتحفر فى الاتجاه نفسه، أو أنك تنظر نظرة نقدية للمجتمع أو، على الأقل، إلى المسرح، وبالتالي تريد أن تختلف من أجل أن تقول شيئاً مختلفاً. فى مصر لا يسمح هامش الديمقراطية بأن أذهب، بوصفى مخرجاً، إلى مدير مسرح وأطلب منه أن أغلق على نفسى قاعة مدة سنة، أنا لا أعرف بماذا سأخرج فى نهايتها، كما فعل جروتوفسكى. إنه لا يستطيع أن يسمح لى بهذا لأنه لا يثق فى النتيجة، ولأنه لا يتوفر قدر من الديمقراطية يتيح لك أن تبدع وأن تختلف.

السؤال الأخيرة: أعتقد أن وجود تحديد للتجريب فى مصطلح جامع مانع يعنى نهاية التجريب، لأنه سيكون لدينا حينئذ وصفة جاهزة تشبه المعادلة الرياضية: $2 = 1 + 1$ أى س + ص = تجريب. إنما يجب توسيع المفهوم وليس المصطلح، لأن المفهوم يختلف عن المصطلح الذى يمكن تحديده، ولكن ليس تحديداً جامعاً مانعاً وبشكل حاد.

عبد الكريم برشيد:

أريد أن أتناول التجريب من خلال مفهومين: المفهوم العام الشامل، والمفهوم الخاص المحدود. فالتجريب بالمفهوم العام هو كل إبداع، الإبداع الحقيقى هو إبداع تجريبى؛ فشكسبير كان مجرباً، وموليير كان مجرباً. والتجريب مفهوم تاريخى مرتبط بزمان محدد؛ فاللامعقول مرتبط بالخمسينيات، والهابلنج مرتبط بالستينيات. فى الشعر العربى، كان أبو

نواس تجريبيا كما كان أبو تمام وكل الذين اتهموا بالشعرية لأنهم «خربوا» الشعر العربى. أما التجريب فى مفهومه الخاص، فهو هذا الفعل الذى يقوم به البعض - ولا يقدم - فى واقع الأمر - سوى إعادة إنتاج تجارب وتساؤلات غربية تمت فى الخمسينيات أو الستينيات فى أوروبا. ونحن نعرف أن التجريب الحقيقى ينطلق من حساسيات معرفية وجمالية معينة؛ فالمستقبلية، سواء فى إيطاليا عند مارينيتى أو فى الاتحاد السوفيتى عند ماياكوفسكى، هى تجريب مرتبط بالثورة الصناعية وبالتقدم التكنولوجى والإحساس بجماليات السرعة والصدمة التى أحدثها العصر الحديث. كذلك الوجودية والسرالية هما أساسا فكر أو حساسية فكرية معرفية جمالية. لذا، نجد السريالية عند السينمائيين والتشكيليين والشعراء والمسرحيين؛ نجد تجريبا عاما فى كل الفنون، وبالتالى نجد التزاوج والتلاقح والحوار بين الفنون المختلفة. عربيا، هل يتساق أو يتحاور أو يتحاث تجربنا المسرحى و التجريب التشكيلى والسينمائى؟ فى الواقع، هناك حوار صم بين كل الحساسيات الفنية مما يدل على أن الأمر لا يتعلق بحساسية عامة لها ارتباط بظرف تاريخى وبفكر أو إيديولوجيا معينة، لكنه مجرد رد فعل شخصى وذاتى، ومحاولة للقفز قد تكون محاولة بهلوانية فى النهاية. لأن المسرح، سواء أكان تجريبيا أم غير تجريبى، لا يقوم به المؤلف أو المخرج أو الممثل أو الجمهور، كل على حدة، ولكن يقوم به فريق العمل، وفريق العمل، كما هو فى العلوم البحتة أو الإنسانية، فريق عمل متجانس له مبدأ واحد وأدوات محددة وبزاول البحث معمليا وميدانيا.

فيما يخص ما طرح حول سلطة كل من المؤلف والمخرج والممثل أو العرض أو الجمهور، أعتقد أن الأمر لا يتعلق بهذه السلطات المتعددة، ولكن بسلطة التلاقى؛ عندما نلتقى فى مكان معين مثلما يلتقى الأوروبيون فى الكرنفال أو فى حفل تنكرى، يصبح لهذا التلاقى سلطته. وهى سلطة قوية تمارس على المتلاقين الذين، سواء كانوا مبدعين أو متلقين، يساهمون بكل تأكيد فى خلق العملية الإبداعية وفى إثرائها، بطقسها، بإيقاعها، بكل محمولاتها الفنية والمعرفية المختلفة.

حوال السؤال: لماذا - نحن العرب فقط - ننشغل بالتراث؟ أرى أن انشغالنا بالتراث مرتبط بخطاب التحرر؛ فنحن - الدول العربية - نلنا استقلالنا سياسيا، ولكننا مازلنا نناضل اقتصاديا ومعرفيا وجماليا من أجل التحرر. لذلك، طرح المسرحى الهندى هذا السؤال: لماذا - أنا الهندى - عندما أتناول تراثى وأقدمه مسرحيا يقال لى هذه شوفينية وانغلاق؟ ولكن هذا التراث نفسه، المتمثل فى (المهابهاراتا) عندما يتناوله بيتر بروك ويقدمه مسرحيا، يسمى إبداعا عالميا؟ لماذا عندما نعود - نحن العرب - إلى الحلج نمنع من ذلك، وعندما يتناوله ماسينيون يكون رؤية عالمية؟ لماذا حين نتناول «على بابا» يصبح تراثا وفولكلورا، وعندما تتناوله السينما العالمية يصبح إبداعا عالميا؟ لماذا هذه الحساسيات من الإعلان عن الذات؟ نحن عرب، هذه حقيقة، ومن الكذب أن أقول إننى إيطالى أو رومانى أو روسى... إلخ. لذلك، قال وول سوينكا إن النمر الأفريقى اكتشف «نمرته»؛ هذا النمر الذى اعتقد فى وقت ما أنه فيل أو فأر؛ لأنه ليس سهلا أن يعرف النمر أنه نمر وأن يعرف العربى أنه عربى،

تلك حدوده وليست امتيازاً، ولكنه تميز حضارى أنطولوجى جمالى. وذلك لا ينتقص منه شيئا على مستوى الإبداعات أو المعطيات الأخرى.

هو الدين المدلى،

عندى بعض التساؤلات، وأحب أن أجيب، سوسولوجيا، عن أسئلة جابر عصفور حول قضايا التجريب. لقد اهتممت بالمسرح بعد اهتمامى بعلوم وأشياء أخرى، لأن عندى أملا فى أن يكون المسرح هو المجال المعرفى الفاعل فى الثقافة العربية، فهو ليس مثل مجالات معرفية أخرى، لأنه مجال معرفى وفنى أفيد منه وأسمى خلاله إلى بناء «مسكن معرفى» عربى. هذا طموحى، لا أعرف هل سيخيب أو سيصدق ظنى فى آخر مسيرتى لكنى أناضل فى سبيل ذلك. من المؤسف أن تأخذ قضية التجريب طور الكلشيه أقول: فى يومنا هذا، قد هضم العالم العربى سوسولوجيا جانبيا كبيرا جدا من الحركات والتقنيات والمؤلفات والأفكار حول المسرح. صار التجريب تساؤلا كبيرا جدا وقاسما مشتركا بين عدة كبير من المسرحيين العرب، وحزمة تجمع كثيرا من الاختصاصات. وعوض عن أن نباعد بين الفنانين، كما هو الحال وكما نسمع فى يومنا هذا، كان بالإمكان أن يتم البحث والتحليل بما يقرب بين الفنانين ذوى الاختصاص فى هذه الحزمة من الاختصاصات والتوجهات «والتمشيات». صحيح أن هذه التوجهات لم ترتفع إلى مستوى الحركات الفنية القوية وما زالت هشة، أو لم تر النور إلا فى يومنا هذا، إلا أنه لا يجب التركيز على القول بأن تجريب فلان ليس كتجريب فلان. فالقضية، إذن، هى: ما القواسم المشتركة التى تجمع الفنانين لتصبح حصيلة وإيرادا وإضافة إلى الجيل القادم؟

المرحلة التاريخية التى يمشيها العرب الآن فى حاجة إلى التجريب بصفة عامة بعد تكديس التقليدات. فى الثلاثينيات كانوا يلجأون إلى الاقتباس، فى البيولوجرافيا المصرية أو التونسية هناك الملفات من الاقتباسات وقليل من الترجمات الجيدة وقليل جدا من النصوص المؤلفة، وكثير من النسخ من المسرح الأوروبى. كما أن العالم العربى، ليقوم بالتجريب، فى حاجة أيضا إلى شخصيات فنية، يمر بها سوسولوجيا من خلال هذه الحزمة من الاتجاهات والتشميات. هى أزمة بالفعل. وكما يقول كثير من المفكرين، لا توجد ثقافة دون أزمة. وهذا شئ صحيح تماما. وهذا الغليان الفكرى والفنى القائم أمر إيجابى جدا وليس تضخما كلاميا أو فكريا.

طرح عصام السيد قضية الجمهور. الجمهور ترى على فلسفة ورؤية وعلوم اجتماعية تقليدية، تجاوزها الزمن، دست فى النصوص التعليمية، بينما نريد نحن أن نبني هذا الجمهور. كيف؟ بالمسرح. لأنه لا وجود لمسرح حقيقى لا يعكس - بشدة وتنوع كبير - الواقع الفكرى الفلسفى. يجب أن نخلق هذا المسرح بأن نصور الإنسان العربى الآن بجميع موانمه، بجميع أطواقه، بتعميق مرجعيته ونظرنه إلى أى شئ - وليس بأن نحذف قوميته وعربيته كى يصير عالميا - و بأن نرى الطفل على رؤية أخرى ديناميكية، أن نعطى بثقافتنا الناشئة التى لم تنطق فكرها بعد إلا قليلا وفى أجزاء محدودة. وكل من مجلة «فصول» ومجلة «الفكر» القديمة فى تونس ومجلة «الأداب» شاهد على ذلك.

أنا - والله - إن خاب أملى فى مجال المسرح سأدخل مجال الفلسفة أو أى ميدان آخر بكل أسف. هناك صراع بينى وبين المخرج؛ فأنا أخلفه خنقا؛ أقول له: أعطنى تركيب الشخصية عند مولير، مثلاً، أو كما (فى انتظار جودو)، وهى مسرحية فى تحليل جون بيرر سيرو - ذات مرجعية يونانية أساساً مع ثقافة فرويد وثقافة الواقع... إلخ. هذه الثقافات خلقت «جودو» وأنا لأخلق شيئاً، بل أرى عروضاً تقدم مهزلة فكرية واستلاباً بالمعنى الإيديولوجى وبالمعنى البحث.

قضية الخصومة مع النقد ليست قضية شخصية، هى قضية «فكر». أنا لا يمجبنى كثير من العروض التى لا تنطوى على «فكر» حتى لو كانت تقنياً عالية. إذا لم يكن فى العرض أسئلة محرجة عربياً وإنسانياً، فإننى أرى أنها لا تصلح لشيء. أسأله دائماً مع كل عرض أين الروح والفكر؟ أين الأسئلة المحرقة؟

عادل قرشولى

أرى أن الإشكالات الأساسية قد طرحت خلال هذه الندوة. وكى نتحاور، أريد أن أعلق على بعض ما قيل. يبدو أننى فهمت خطأ حين تحدثت عن المصطلح؛ أنا لا أريد أن أضع حدوداً لكل مسرحى لي تجرب على أساسها، وإنما أريد أن أضع حدوداً لما نسميه التجريب بالعلاقة بالمسرح السائد. وأعتقد أنه دون وضع حدود لهذا الموضوع لا نستطيع أن نجرب.

الزميل عبد الكريم برشيد تحدث عن مستويين للتجريب وقال إن شكسبير كان تجريبياً. ويمكن لنا أن نقبل هذا الأمر أو أن نختلف معه تاريخياً من زاوية أن كثيرين من المنظرين الأوروبيين يضعون التجريب مع بداية الحداثة فى أوروبا. لكن هذا ليس مهماً بالنسبة إلى، فهناك فى الحقيقة مستويان تحدث الزميل برشيد عن أحدهما، كما فهمت؛ مستوى التجريب بوصفه جزءاً لا يتجزأ من كل إبداع، طبعاً حين يكون الإبداع إبداعاً. هذا العنصر (التجريب / الإبداع) يمكن أن يوجد أو لا يوجد فى كل عمل مسرحى، ويمكن أن نبحثه فى مجموع المنتج المسرحى الذى يقدم فى مرحلة معينة أو فى مراحل مختلفة ومتباعدة، ونضع أصابعنا على التجريب فى هذه المرحلة أو تلك، من خلال الكم المتراكم للعملية الإبداعية.

التجريب الذى أود أن أضع له حدوداً يختلف عن هذا السابق. فقد تم الحديث عن عملية التجريب خلال الندوات التى تحدثنا فيها عن إشكالات التجريب. هذه العملية لم تتضح صورتها بعد أمام المنتدين وأمام المسرحيين العرب؛ وهذا بالتحديد ما أردت أن أضع له حدوداً. وأنطلق فى هذا الأمر من سؤال: لمن يتوجه المسرح التجريبى؟ حتى نحدد ماهية الجمهور التى تحدث عنها عز الدين المذني؛ لأننا نتحدث عن الجمهور كأنه حيوان غرافى، نعرفه جميعاً ولكن كل منا يقصد به ما لا يقصده الآخر. من هنا، علينا أن نحدد أولاً ماذا نقصد بالجمهور؟ هل هناك جمهور واحد للمسرح، أم أن لكل مسرح جمهوره ولكل جمهور مسرحه؟ إدراك هذا الأمر مهم جداً كي نعرف لماذا نجرب وكيف نجرب ولماذا

تجرب. لذلك، أطالب بوضع دراسات سوسيولوجية عن تركيب الجمهور وحاجاته في العالم العربي! يجب أن نطرح على هذا الجمهور تساؤلاً: لماذا يدخل المسرح؟ ليس إلى مسرح معين أو نمط معين من المسرح وإنما إلى أنماط مختلفة من المسرح. سوف أسهب بعض الشيء كي أوضح رؤيتي: قرأت إحصائية للمخرج جلال الشرفاوي في ندوة عن المسرح والجمهور، عقدت بالكويت عام ١٩٨٨. قدم في هذه الإحصائية تكوين نوع الجمهور الذي يتراد مسرحه. يتضح منها أن ٧٢٪ من الجمهور يأتي إلى مسرحه ليضحك، و٧٩٪ تقريباً، كما أذكر، يأتي ليفرج على الممثل النجم أو النجمة! كان النجم في تلك الفترة كما قال جلال الشرفاوي عادل إمام، وكانت النجمة سهر البابلي. ومن يأتي من أجل قضية «تدخل العقل»، حسب تعبير الشرفاوي، لم يكن أكثر من ٢ أو ٤٪. ولم يحظ المؤلف إلا بـ ٢٪ ولم يحظ المخرج إلا بـ ٤٪ من اهتمام الجمهور. وتركيب هذا الجمهور كالتالي: ١٠٪ من سكان الأحياء الراقية، ١٠٪ من سكان الأحياء الشعبية، الباقي من الإخوة العرب. إنها إحصائية خطيرة، وكل حديث في هذا الإطار عن المسرح بوصفه منبراً ثقافياً لاجدوى منه، لأن المسرح في هذه الحالة مرفق سياحي وليس مرفقاً ثقافياً. لذلك أرى أن التجريب، كي يكون تجرباً، لا يمكن إلا أن يتخذ موقفاً من هذا النوع من المسرح ومن مخاطب الذي يتوجه إليه هذا المسرح. هذا أمر مهم جداً، لأننا، مثلاً، فقة من فقات الجمهور، ولنا احتياجاتنا أيضاً، ونهفي أن يعترف بنا ضمن الجمهور عموماً، ونحن «مخاطب» المسرح التجريبي. لذلك تحدثت عن ضرورة الاختراقات العمودية، وليس عن الاتساع الأفقي للتجريب.

جابر عصفور:

أعتقد أننا جميعاً نعرف أن الإحصاءات هذه مسألة خادعة؛ لأننا يمكن أن نقوم بإحصاء في مسرح «الهنابجر»، وسوف ننهي إلى نتائج مختلفة تماماً؛ فسوف يكون ٨٠٪ من الجمهور يأتون للمتعة العقلية تعرف بتجارب جديدة، وسيكون أكثر من ٧٠٪ على الأقل من الشباب المتعلم، وربما أقل من واحد في الألف من الإخوة العرب الذين يدخلون مسرح جلال الشرفاوي أو (حزمني يا بابا) لسمير العصفوري. ولذلك، أتصور أن البداية التي تفضلت بطرحها، وهي أن الجمهور ليس كياناً واحداً، بداية جميلة جداً، ولا بد أن تترتب عليها نتيجة أخرى، هي أنه ينبغي أن يعرف هذا الجمهور وأن يصنف وتختبر شرائحه وطوائفه وأبعاده وعلاقاته؛ لوضع مجموعة من الأسس السوسيولوجية الراسخة ومجموعة من الأهداف الواضحة للتجريب..

المؤكد إلى حد كبير - على سبيل المثال - أن الجمهور الذي يشاهد عروض التجريب الآن يخلو من أي منتب إلى الجماعات الإسلامية؛ لأنهم، ببساطة، يرون هذا التجريب كفساداً. مثلاً، مثلت مرة وزارة الثقافة في مجلس الشعب، وفوجئت بأستاذ جامعي - ليس من المكانة - ومسؤول عن العمل الثقافي يهاجم التجريب بعنف لأنه يرى فيه خروجاً عن العقيدة الدينية. إذن، البداية سليمة، وهي أن الجمهور ليس كتلة واحدة ونهفي أن ندرس

شرائع هذا الجمهور، وألا نتصور أن شريحة معينة في مسرح معين هي الحكم، لأن وضع مقولة الجمهور على أساس اجتماعي سليم يعصمنا من التعميم المجرّد. وبشدنا هذا في الوقت نفسه إلى قضية أخرى أثّرت اليوم حين قال محمد عبّازة إن المسرح يتحدث اللغة اليونانية، برغم أن المسرح الذي نشاهده في هذه الدورة للمهرجان يتحدث اليابانية ولغات مشرقية كثيرة.

أهم من هذا، أذكركم بما أشرتم إليه من أن أسئلة التجريب أسئلة تاريخية. وأظن أن هذه القضية بالغة الأهمية، وينبغي أن نركز عليها في هذه الدورة.

أنفق مع عز الدين المدني تماماً على أنه قد يشاهد تجربة مسرحية ذات تقنية عالية جداً، لكن الفكر المطروح فيها لا يؤرقه ولا يحركه، لأن هذا النوع من التجارب يطرح أسئلة لاتتماس ولا تتفاعل مع الأسئلة التي تؤرق عز الدين المدني. لأن عز الدين المدني في تونس يؤرق أسئلة، كما تؤرقني هنا في مصر أسئلة، وربما كما تؤرق المسرحي في الهند أسئلة، هي أسئلة الخلف، باختصار. هل هذه الأسئلة الخاصة بالخلف، بكل ما تدل عليه كلمة «خلف» من معان، مطروحة؟ وما هي؟ أظن أننا لو جعلنا لأطروحاتنا بعداً تاريخياً واجتماعياً سوف نتجه وجهة أكثر اتحافاً بالواقع وأكثر تجريبية.

هدى وصلى:

أرى أن نتناول التجريب بوصفه مفهوماً يختبر على إنتاج مسرحي، لأن بريخت، مثلاً، كان يعتبر سترندبرج وتشيفوف تجريبين. وكما قال عادل قرشولي، فإن هناك مسرحاً للجميع بينما التجارب تقوم بها شريحة من الفنانين. لذا، يستحسن أن نرى في التجريب مفهوماً أولاً.

وبخصوص علاقة المسرح العربي بالتيارات الغربية، فإننا إذا عدنا إلى الخلف قليلاً سنجد أن «التراجيكميدي» و«الدراما التسجيلية» وغيرها قد دخلت في نسج أعمالنا، وأصبحت ملكاً لنا، فقدّمتنا الدراما التسجيلية في «النار والزيتون»، مثلاً.

عادل قرشولي:

بالنسبة إلى تعليق جابر عصفور، هذا بالضبط ما أردت أن أقوله عندما تحدثت عن تلك الإحصائية؛ أردت أن أقول إن هذا الجمهور بالذات ليس الجمهور الأوحّد للمسرح، وإن المسرح التجريبي، كى يكون تجريبياً، عليه أن يتوجه إلى مخاطب مغاير للمخاطب الوارد في الإحصائية؛ لأن جلال الشرقاوى في هذا الذي طرحه أعطانا تركيباً للمتلقي الذي يأتي فعلاً إلى مسرحه (عملية سوسيولوجية)، وانطلق في مشروعه المسرحي إلى مخاطب هو هذا المتلقي. وما قصده هو أن التجريبى ينطلق إلى مخاطب مغاير، ومن هنا تكمن مشروعية تقديم تجربة في مسرح «الهناجر» إلى متفرج وإلى متلق وإلى مخاطب مختلف كلياً وبدرجة أساسية عن ذاك المتلقي.

جابر عصفور:

أريد أن أوضح موقفى، أنا أحترم التجريب الذى يتم فى «مركز الهناجر للفنون»، وأحترم مهرجان القاهرة للمسرح التجريبى جداً. لكن أضيف جملة واحدة، أقول: إن هذا لا يكفى! وأرى أن التجريب فى معناه الأصلى هو أن تحطم القاعدة العرفية والمسلمة القائمة، أن تحطم الثبات والسكون وتؤكد معنى الحركة والنسبية، أن تستبدل باليقين الشك وبالتصديق السؤال. هذا المنطلق المعرفى للتجريب ينبغى أن يتعمد مباشرة على همومك الحياتية الوجودية الفعلية. مثلاً، سأحترم عصام السيد، بوصفه مخرجاً، عندما يحاول تقديم نماذج تجريبية عالمية، لكن احترامى له سيتزايد إلى أبعد حد عندما يجرب ليصل إلى صيغة ما - لا أعرف ماهى - تجعله يقترب من تجمعات الملتهجين فى الجامعة حيث يمكن أن يقدم، وسط هذه التجمعات، عرضاً حوارياً إشكالياً... إلخ، بالضبط كما كنا فى الستينيات نحترم المحاولات التجريبية التى كانت تخرج إلى القرى وتحاول أن تقيم «مسرح الفلاحين». فالتجريب ليس مجرد أفق عالمى محصور فى منطقة من مناطق العالم، وإنما هو بالدرجة الأولى مجموعة من الأسئلة، يطرحها واقع إشكالى يعيش فيه الفنان المهرب.

هدى وصلى:

طرحت الآن وجهتها نظر حول حقول التجريب، الأولى تراه معملياً والثانية تراه سوسيولوجياً فأيهما يهتم فأيهما تهتم المهرب المسرحى العربى؟

جابر عصفور:

بالأثنين معاً.

عز الدين المدنى:

التجريب العربى ليس له أية علاقة بالتجريب الأوروبى والغربى. هناك قطيعة معرفية جذرية، قوية جداً، بيننا وبين الغرب. على الأقل، هذا ما وقع فى المغرب العربى، فى تونس، وقليلاً فى الجزائر وفى المغرب الأقصى. وسأستغل مايقدمه الطيب الصديقى فى تونس نموذجاً، فمسرحية (سيدى عبد الرحمن المجدوب) مثلاً، شكلاً ومضموناً وأزياء وعرضاً وحواراً وعلى جميع الأصعدة، ليس لها أية علاقة مرجعية بالغرب إلا فى جوهر المسرح فقط. والمسرح ليس إنتاجاً للطماطم المعلبة، وإنما هو عمل سنوات تؤنى أكلها فيحدث نضج مسرحى، وسنوات أخرى لا يكتمل فيها النضج. لكنى أقول وأؤكد أن هناك قطيعة معرفية كبيرة جداً.

محمد هبازة:

صحيح أن الدراسة السوسيولوجية للمتفرج مهمة جداً كى نجيب عن السؤال الخاص بالتجريب والمسرح بصفة عامة، لمن يتوجه المسرح؟ لكن، بخصوص إحصائية جلال الشرفاوى، كم مسرح فى مصر من نوع مسرح الهناجر؟ واحد. وكم من نوع مسرح جلال الشرفاوى؟ ربما ٨٠٪ أو أكثر. أى أن الشريحة التى تذهب إلى مسرح جلال

الشرقاوى متكررة حوالى تسعين مرة، ومسرح الهناجر وحيد. وهذا معناه أن نوع مسرح جلال الشرفاوى ليس هو الوحيد، وإنما هو السائد.

عبد الرحمن بن زيدان،

ربما نكون قد وصلنا الآن إلى مرحلة التركيز على وظيفة المسرح ووظيفة التجريب، ونسبنا شيئاً أساسياً وهو البنية التى تقدم إلينا هذه الوظيفة، أى البنية المسرحية التى تقوم بمهمة التأثير على المتلقى العربى أو بتناول مواضيع عربية لتقديمها إلى هذا المتلقى للتأثير فيه. أريد أن أرجع إلى هذه المسألة وأقدم نظرة توضح لكرونولوجية chronologie تطور الأحداث التى مر بها المسرح العربى وكيف وصل إلى ما هو عليه الآن، خصوصاً أن عصام السيد أعاد طرح السؤال الذى طرحه فى البداية. كيف بدأ التجريب، ولماذا؟

منذ بداية المسرح العربى إلى الآن هناك مسألة أساسية ظلت مثارة، وهى محاولة تجنيس المسرح فى الثقافة العربية. كان الشعر هو الجنس الأدبى السائد فى الثقافة العربية، وبعد تصادمنا مع الحضارة الغربية، ظهرت الرواية وظهر المسرح، ومن هذه النقطة بدأت محاولات تأصيل الشكل المسرحى فى الثقافة العربية. إلا أن هذا المسرح لم يدخل إلى المسرح إلا من باب الأدب، لم يدخل من باب الإخراج والتجريب على الإخراج. يتضح ذلك عندما نعيد قراءة كل النصوص المسرحية منذ البداية حتى مرحلة صلاح عبد الصبور، لأننا سنجد أنها نصوص أدبية خالصة ليس فيها إرشادات مسرحية، ليس فيها مايسميه أرسطو didascalie، وليس فيها أية إلهامات لرؤية إخراجية. من هنا نكتشف أنها كانت مكتوبة للأدب ولم تكن مكتوبة للعرض المسرحى. ويكفى أن نقارن بين ممارستين إبداعيتين ليتضح الأمر: الأولى للشاعر أحمد شوقى وكيف أنه قرب الشعر من المسرح وما النتائج التى توصل إليها. والثانية لصلاح عبد الصبور الذى استطاع تجاوز البنية التقليدية للشعر العربى، وتجاوز البنية التقليدية للمسرح، وزاوج بينهما لخلق مسرح عربى جديد. هذا النوع من محاولة الانزياح عن المسرح القائم هو الذى أعطانا، داخل النصوص المسرحية التى جاءت بعد صلاح عبد الصبور، مايمكن أن نسميه métalanguage؛ بمعنى أن هناك نصوصاً مسرحية تقوم بالتنظير للمسرح وللإخراج من داخل العملية المسرحية، من داخل النصوص.

هدى وصفى:

لو اطلعنا على النصوص المسرحية بفرض رصد بداية دخول المسرح الغربى فى الثقافة العربية، نظرنّا، مثلاً إلى (البخيل) لمارون النقاش، أو إلى أعمال عثمان جلال، سنجد إرشادات مسرحية بهذه الأعمال المترجمة أو المقتبسة، كما كانت فى النص الأجنبى.

عادل قرشولى،

لى اعتراض جوهرى وأساسى: الملاحظات المسرحية لاهلاقة لها بالعرض المسرحى؛ فهناك كتاب كبار مثل هانز موللر لا يضعون أى إيضاحات أو إرشادات إخراجية ليركوا للمخرج مهمة حرية كتابة النص إخراجياً من جديد.

عبد الرحمن بن زيدان:

أكمل أطروحتي؛ إذن، غابت الإرشادات المسرحية من أغلب النصوص المسرحية العربية، وإن وجدت فهي لا تتكلم إلا عن الشخصيات وبعض الملامح الإخراجية المتعلقة بحركة الممثلين، وليس فيما يخص وصف الفضاء المسرحي أو وصف الجزئيات التي يوظفها المخرج في إخراجها. بعد هذا النوع من الكتابة، حدثت نقلة لما يسميه ليكوبس «قتل الأب»؛ فالمسرح العربي الآن يمارس قتل الأب؛ أي موت المؤلف والدخول إلى زمن العرض في غياب اللغة؛ في غياب النص الدرامي. فعندما نراجع مهرجان القاهرة الدولي للمسرح التجريبي بكل دوراته، نجد أن أغلب العروض المسرحية يقتل الكلمة ويهد أن يعرضها بالمستوى المرئي فقط. وهذا الملمح هو أحد الإشكالات التي دخل إليها المسرح العربي، وهو أحد الإشكالات التي نبحث من خلالها العلاقة السليمة أو غير السليمة بين التجربة المسرحية العربية وهذا الجمهور المبحوث عنه، أو القائم.

نبقى مسألة أساسية، وهي أن أسئلة التجريب هي طبعاً أسئلة تاريخية. وكما سأل جابر عصفور: أين الأسس التي تجعل من التجريب تجريباً؟ هل وصلنا إلى مرحلة الحصول على مجموعة من المكونات التي يمكن من خلالها أن نقول إن المسرح العربي وصل إلى هذا المستوى أو ذاك؟ فعندما نتحدث عن «أدبية» الأدب، فإننا نذكر الصفات التي تجعل الأدب أدباً. فهل وصلنا إلى مرحلة «التجريبية»؛ بمعنى مجموعة الخصوصيات التي تجعل التجربة المسرحية العربية متوفرة على أسسها وعلى رؤيتها، وعلى كل الإمكانيات التي تجعلها تجربة مسرحية، حتى تخلق هذه العلاقة مع المتلقي العربي؟ وهل استطاعت هذه التجربة أن تقدم أطروحتها ورؤيتها للعالم؟

عصام السيد:

فيما يخص التجريب ومسألة المفهوم والمصطلح، أعتقد أن التحديد لا يأتي في البداية وإنما يأتي التجريب أولاً ثم يأتي بعده المفهوم. فأننا أتناول أعمال عز الدين المدني، سعد الله ونوس، يوسف إدريس وأقول: هذا هو التجريب العربي. لكنني لا أستطيع أن أتجاهل أعمالهم، بداية، وأقول: يجب أن يكون التجريب كذا وكذا.

النقطة الثانية: مسألة الجمهور. أنا لا أقصد طبعاً أنه ينبغي على التجريب أن يتجه إلى جمهور بهذا الاتساع الشديد، فمن المعروف أن هناك طبقات، وكل طبقة تفرز ثقافتها، وبالتالي لا يمكن أن تكون هناك ثقافة واحدة وإنما هناك دائماً ثقافات متعددة ومساح متنوعة. إنما أقول إنه عندما يتقن التجريب في برج عاجي، فهذا إشكال، لأن التجريب هو بالقطع ثورة على السائد. لذلك، فإن المسرحي لا يجرب فجأة ودون داع، وإنما يدافع من هم، هذا الهم سواء كان اجتماعياً أو اقتصادياً أو سياسياً، هو الذي يجعله يثور على السائد ويجرب كي يصل إلى مفهوم أو إلى حل لمشكلة، أو يطرح هذه المشكلة على الناس. وبالتالي، فوجود هذا الهم يؤثر سوسيولوجياً في الكيفية التي يخاطب بها المبدع جمهوره، وفيما يخاطبه به.

عادل قرشولى:

طرحت على بعض التساؤلات، لذلك أحببت أن أطل على موضوع التجريب من خلال الخطاب وليس من خلال المثلثى. لهذا السبب بالذات وللأسباب التى ذكرت، لابد لى أن أفرق بين مفهوم المثلثى ومفهوم الخطاب، لأنه يحدث أحيانا اندماج بين الاثنين، ولكن المصطلحين مختلفان كما أفهمهما. المثلثى هو العنصر السوسيولوجى المحدد الذى يؤم العرض المسرحى، والذى يمكن أن نقدم له استبيانات ونبحثه سوسيولوجيا. أما الخطاب فهو جزء سيكولوجى من العملية الإبداعية نفسها، أى أن الخطاب كائن فى ذهن الفنان، فى سيكولوجيته وذاته، سواء كان هذا الفنان كاتباً أو مغرباً أو موسيقياً أو غير ذلك. وبالتالي يصبح القول بأنك لا تجرب فجأة ودون داع وإنما بدافع من هم. ولكن التساؤل الأهم الذى أود أن أطرحه: هل يمكن أن نجرب على الجمهور الذى ذكر تركيبه فى إحصائية جلال الشرفاوى؟ إذا أجبت بالنفى فينبغى أن نتساءل: إلى أى مخاطب نتوجه. سنتوجه، إذن، إلى مخاطب مغاير لذلك الخطاب المحكوم بالنجاح الجماهيرى، أى بنجاح إيراد شبك لتذاكر. وعندما يطرح المشروع الثقافى العام هذا الإشكال - إشكال الجمهور من هذه الزاوية، زاوية نجاح شبك التذاكر - لا يمكن أن يخلق مشروعاً ثقافياً عربياً متقدماً فى اعتقاده. لذلك، أعيد طرح مذكره الزملاء من أن المؤسسات المسرحية ينبغى أن تفهم التجريب على أنه إثراء للمشروع الثقافى العام، وليس بوصفه توجهاً كمياً للجمهور.

عز الدين المدنى:

أن يظل مجرب شهراً أو شهرين، سنة يتمرن من أجل الوصول إلى صبغة تجريبية، أمر لاختلاف عليه. لكن دور المؤسسات ورصد الميزانيات من أجل التجريب مهم جداً فى وقتنا الحالى، لذلك فنحن نساند مهرجان المسرح التجريبى فى القاهرة لأنه استثمار اقتصادى طويل المدى، مثله مثل شجرة الزيتون، تعطى زيتونها وزيتها بعد سنوات. كذلك الأمر فى تونس، فقد أسس عز الدين قنون مؤسسة الحمراء الخاصة التى تقوم بدورات تدريبية فى المسرح وتواصل العمل برغم ما تجدد من صعوبة فى التمويل. هذه الإجراءات التجريبية مهمة جداً، لذا أبارك مركز الهناجر للفنون بوصفه مؤسسة تجريبية تعمل من أجل بحث المسرح بصفة عامة.

عصام السيد:

لى تحفظ صغير: التجريب ليس ضد الجماهيرية، بدليل أنه فى موسم ٦٣ / ١٩٦٤ قدم المسرح القومى للمرة الأولى عرض (الفراير) ليوسف إدريس من إخراج كرم مطاوع، وكان من أنجح عروض المسرح القومى، وظل هذا العرض يعاد كلما قلت إيرادات المسرح القومى. وهذه حقيقة مثبتة بالأرقام.

هدى وصلى:

لماذا تعود إلى عام ١٩٦٣ في حين لقي عرضاً (محاكمة الكاهن) إخراج نور الشريف و (شباك أوفيليا) إخراج جواد الأسدي إقبالا كبيرا على مسرح الهناجر؟ بالإضافة إلى ثلاثين مقالا نقدياً عن (شباك أوفيليا)، وأكثر من عشر مقالات عن (محاكمة الكاهن). وأظن أن أية ورش لم تفجر نتائج مثل هذا الكم من النقد من قبل. وكيف يقال إنه لا يوجد مكان يستقبل مخرجاً ليحرب مدة طويلة، بالرغم من وجود ذلك بالفعل على مسرح الهناجر، فقد تجاوز البعض الميراثية المرسودة، لكنهم استمروا لتأخذ تدريبات الورشة حقها في النضوج، وبخرج الفعل المسرحي المأمول.

جابر عصفور:

واضح أننا نتكلم عن نوعين من الجمهور: نوع أقرب إلى النخبة وهو الموجود في الهناجر، فمهما وصفنا جمهور الهناجر بالانفتاح، فسيظل في دائرة نخبة. وهناك نوع آخر من الجمهور الأقرب إلى الثقافة العامة. هذا النوع الأخير هو النمط السائد، وإذا قمنا بإحصائيات الآن سنجد أن هذا النمط هو الذي يمثل الأزمة. في تقديري أن القضية ليست في التعامل مع جمهور النخبة، قدم له الإنتاج الجيد ستجده في أبهى صوره على مستوى الحضور. لكن، ماذا نفعل مع القطاعات الأخرى من الجمهور التي إما أن يجذبها مسرح الكباريه السياحي الترفيهي، أو أنها لا تقبل على المسرح بشكل أو بآخر: تجمعات الطلاب في الجامعات، الشباب في الساحات، تجمعات مختلفة في القرى. كيف نصل إليها؟ هل يرتبط التجريب بنخبة معينة ولا يتوجه إلى هذا النوع من الجمهور؟ أم أنه أكثر انفتاحاً في توجهه؟ هناك أهمية لطرح هذا النوع من الأسئلة. والمقارنة بين النصوص المسرحية جميلة ومفيدة، كما أشار عصام السيد إلى الستينيات، في عام ١٩٦٢ جرب توفيق الحكيم على نص شعبي في (باطالع الشجرة)، في ١٩٦٤ جرب يوسف إدريس في (الفراير)، مانوع الجمهور الذي توجه إلى (باطالع الشجرة)؟ ومانوع الجمهور الذي لا يزال يتوجه إلى (الفراير)؟ أظن أن مسألة الجمهور هذه هي التي تحتاج إلى تركيز.

عبد الكريم برشيد:

بالنسبة إليّ، لاستقيم العلاقة بين التجريب والجمهورية، المسرح التجريبي لا يبحث إطلاقاً عن الجمهورية فهي ليست مشكلته. فعندما شتم ألفريد جاري الجمهور وصعد بكل القاذورات على المسرح كان يعرف أنه سيقتل، وعندما قدم أونيسكو (المنية الصلحاء)، لم يكن يصل أحد إلى مسرحه، وكان المسرح يلتزم برد مبلغ الدخول إلى الجمهور. كيف نوفق، إذن، بين أننا نريد أن نقدم مسرحاً شعبياً جماهيرياً، ونقدم، في الوقت نفسه، مسرحاً معملياً يدور في إطار مغلّق. نحن نعرف أن الاختبارات العلمية هي نخبة بالضرورة، فعندما يدخل أي عالم مختبره لا يدخل الشعب معه. ولكن النتائج الناجحة هي التي تصبح شعبية بالضرورة، فمسرح أونيسكو الآن مسرح شعبي تقليدي،

ومسرح ييكيت كذلك، بعد أن حققا النجاح. لذا، فالجمهورية مطلب يأتي بعد الإبداع الحق، والتركيز على ممارسة التجريب مع سبق الإصرار والترصد لا يمكن أن يعطى تجربتها حقيقياً، لأننى أرى أن التجريب الحق هو الإبداع الحق؛ كل إبداع صادق وحقيقى وشفاف ومقدم بقضايا وجماليات الجمهور وطريقة عيشه وطريقة تفرجه، والقبض على الراهن بكل مكوناته الجمالية والمعرفية هو الذى يمكن أن يعطى الإبداع الحق؛ «الهاتنج» كان القبض على الراهن فى ذلك الوقت، وهو حرب فيتنام. وبالنسبة إلى المسرحية اليابانية، فكأنها تستعيد حدث إلقاء القنبلة الذرية على هيروشيما وناجازاكي بالقبض على الحدث، على القضايا، بأدوات ومفردات جمالية جديدة ومتجددة.

أما عن قضية المؤسسات، فقد أسس آرتو مسرح ألفريد جارى وأسس أرهان منوشكين مسرح الشمس، وأسس جرروتوفسكى مختبره؛ لا يمكن أن نتصور التجريب خارج إطار مختبرات، إطار مؤسسات. ونحن نعمل هكذا فى المطلق، نمارس تجربياً نظرياً بغير مختبرات، بغير فريق العمل. لذلك أقول وأكرر إن أكثر تجاربنا المسرحية فى الوطن العربى تقوم أساساً على وجود مخرج أو دينامو معين هو الذى يقود الجماعة، ولكن لا وجود لفريق العمل المؤمن بالبحث والاجتهاد والكشف. وعن الجمهور، دائماً ما نتحدث عن جمهور واحد، والواقع أنه ليس هناك جمهور واحد موحد، لكن هناك جماهير؛ هناك جمهور كرة القدم، وهناك جمهور هذا المسرح أو ذاك. وبالتالي إما أن نكون تجريبين ونمى أن التجريب يعنى المغامرة، وبالتالي يعنى المقامرة؛ إما أن نربح أو نخسر، وكل التجريبين كانوا مغامرين ومغامرين، وإما أن نتبنى مسرحاً جماهيرياً يقوم على اتباع الاستثمارات والاستبيانات لتقديم مايريد الجمهور، وأن نخضع للشباك وسلطة من يدفع.

محمد عبادة؛

عفوا جابر عصفور، أنا قلت إن المسرح يونانى وإن كان قد تكلم لغات عدة؛ تكلم الإنجليز مع شكسبير والفرنسية مع موليير وراسين وكورنى وغيرهم، ولا بأس أن يتكلم العربية. بالنسبة إلى علاقة التجريب بالجمهور يبدو لى أن كل عملية إبداعية تخلق جمهورها. وأنتم أدرى الناس بذلك؛ فعندما سئل أبو تمام؛ لماذا لا تقول مايفهم؟ أجاب؛ لماذا لا تفهمون مايقال؟ فالقضية قديمة عندنا. وهناك فعلاً عملية إبداعية تتوجه إلى النخبة وتخلق جمهورها من النخبة؛ فى تونس جرب فاضل الجمبى فى مسرحية (عرب) فى المسرح الجديد، وحازت جمهوراً عربياً من المثقفين واستمر عرضها مدة شهر كامل. وكذلك الأمر بالنسبة إلى عز الدين قنون فى فرقة المسرح العضوى، كذلك بالنسبة إلى فرقة جرسلة. لكن ليس بالضرورة أن يكون التجريب مع النخبة، فقد وقت فى تونس حديثاً تجربة مع الفاضل الجوى، خرج بها من الإطار الضيق للمسرح ودخل إطاراً أعم وأشمل، هو إطار الفرجة فى التوبة والحضرة بشكل شعبى أكثر من الشعبى، بما يمكن أن نسميه شعبية. وليس ضرورياً، قبل أن نبدأ عملية إبداع، أن نطلق من الجمهور؛ هل سيتابع الجمهور التجربة؟ هل سيتفاعل معها؟ المهم أن الإبداع الحق، الذى أشار إليه عبد الكريم برشيد، يخلق جمهوره، مهما كان خبرياً.

عز الدين فنون:

الجمهور ليس مقياساً لجودة ولا لنجاح وليس مهماً. فالأعمال «التجريبية الجديدة» التي تزعزع الموجود والمتعارف عليه، الموضوع في قوالب جاهزة، لتحاول أن تحرك هذه القوالب، تقلق كثيراً. لذا، لا نترقب أن يكون الإقبال عليها كبيراً، لأن كل جديد هو بدع مقلق، وليس معقولاً أن نقبس قيمة العمل التجريبي بالجمهور وعده، فهذا أمر مغلوط في الأساس.

هل يتجه المسرح التجريبي إلى الجمهور العريض أم إلى نخبة؟ حسب رأي، كما قال عبد الكريم برشيد، لا يدخل العالم الشعب معه إلى المختبر العلمي، لكن النتيجة توزع على كل الناس. فالمسرح التجريبي الجديد المختلف يتجه إلى نخبة معينة كى ينتشر، حيث يتجه الأسفلة الفلسفية الفكرية والفنية المطروحة إلى عامة الناس لكن عن طريق النخبة. والمسرح مهما كانت هيئته فهو (نخبوي) في الأصل، لأنه لا يمكن لأى إنسان أن يمارس فن المسرح. مثلاً، عدد الأطباء أكثر من عدد المبدعين المسرحيين.

الكلمة التي أريد أن أختتم بها: حسب رأي، العملية المسرحية تقتصر على عنصرين أساسيين، إذا فقد أحدهما بطلت العملية كلها، وهما: الممثل والمتفرج، هل هنالك عرض مسرحى حضره مخرج، أوقاعة بلا جمهور؟ هل هنالك عرض مسرحى حضره مؤلف وجمهور؟ هل هنالك عرض مسرحى للممثل دون جمهور؟ هذا لا يمكن أهدأ العملية المسرحية تركز على ممثل ومتفرج واحد. لذا، فالعمود الفقري للمسرح هو الممثل، سواء حينما كان المؤلف مسيطراً على العملية المسرحية أو أثناء سلطة المخرج، وربما تحت سلطة السينوغرافى فى القرن الثانى والعشرين أو سلطة الكوريجرافى فى القرن الخامس والعشرين. يبقى الممثل والمتفرج من البداية إلى النهاية. خارج هذه العملية لا وجود للمسرح.

وكتابات عز الدين المدنى وكل كبار الكتاب العرب هى نصوص مسرحية، وليست مسرحاً. فالعملية المسرحية تقام فى المسرح، فى مكان واحد ولحظة واحدة، تقام مرة واحدة ولا ولن تعاد على العكس من الفيلم، يمكن بثه ألف مرة فى اللحظة نفسها فى عشرين ألف بلد. لذا أقول فى الختام: كتب الخلود للمسرح لأنه يولد ويموت فى اللحظة نفسها ولا يعاد.

عبد الرحمن بن زيدان:

أعود إلى فكرة إنشاء الورش المسرحية ودورها فى رد الاعتبار إلى التجربة المسرحية العربية وإعادة الانفتاح على المدارس الغربية لإعطاء قوة جديدة للمسرح العربى. إن هذا المسرح لا يعيش منعزلاً عن التجارب العالمية، ولا يعيش غريباً عن هذا العالم، إنه يعيش زمانه ومكانه وكل الأسفلة المطروحة فى هذا الزمان وهذا المكان. والورش المسرحية، حين نأخذ مركز الهناجر مثلاً، سنجد أنه قد قدم مجموعة من الأعمال التجريبية التى استطاعت أن تخلق مجموعة من الأسس التى يقام عليها التجريب، كما حدث فى الورشة التى قدمها جوزيف

شأننا بالتعاون مع المخرج هناء عبد الفتاح مع مجموعة من الممثلين الذين قدموا (بقايا ذاكرة). هذه الورشة استطاعت أن تجرب مجموعة من الأدوات الفنية لتحقيق مسرح تجريبي لجمهور هو نفسه يعيش التجريب. ويمكن أن نذكر كذلك (محاكمة الكاهن) التي أخرجها نور الشريف، وكيف استطاع أن يبنى فرجته على أشكال فرعونية لتقدمها. إذن، هناك مجموعة من الأدوات ومجموعة من الرؤى التي تقدم من خلال التجريب ومن خلال الخلق المغاير، هذا المغاير هو الذي يعطى التجريب خصوصيته.

يبقى مسألة أساسية، هي: من الجمهور الذي يتلقى كل هذه التجارب المسرحية، سواء كانت في القطاع العام أو الخاص؟ لقد تحدثنا عن الجمهور في عموميته ولم نتحدث عن نوع خاص من الجمهور، وهو الجمهور الذي يقرأ المعنى ويؤوله ويدرسه، هو جمهور النقاد المسرحيين. هل استطاع الناقد المسرحي أن يواكب هذا التغير الذي حدث في تجربة المسرح العربي؟ وهل يمتلك الأدوات التي يستطيع بها أن يقرأ هذه التجربة؟ لقد دخل المسرح العربي الآن زمن الصورة، ودخل زمن العلامات، فهل استطاع النقد المسرحي العربي أن يقرأ هذه العلامات انطلاقاً من التجربة الجديدة والزمن الجديد لهذا المسرح؟

وليف كرم:

أولاً: التجريب ليس غاية في ذاته، لكنه في هذا المهرجان يبدو كذلك. واعتقد أننا مجتمعون هنا لأننا لا نملك شباك تذاكر عريضاً، فالتجارب التي تحدث في العالم العربي هي محاولة للوصول إلى الجمهور العريض. والمسرح - كما تفضل أكثركم بالقول - ذو جمهور ضيق، خاصة في القرن العشرين، لأن هنالك عدداً من العروض السمعية والبصرية يتكاثر ويحصر المسرح أكثر فأكثر في زاوية ضيقة من حيث الإنتاج والتوزيع. في لبنان، نعاني من انعدام المؤسسات الراعية للتجريب، التجريب المقصود به البحث عن أشكال جديدة والاتصال بالجمهور، وليس التجريب المقصود في ذاته. لأنني أعتقد أن التجريب المقصود في ذاته الذي فكك المسرح الأوروبي بدأ في مطلع القرن مع صرخات آرتو وغيره وانتهى في الستينيات، فكك كلياً المسرح الغربي الذي ورثناه، والآن يمر بمرحلة بناء العرض وإمكان محافظته على وجوده وسط أشكال البث المختلفة، مما أحدث مايسمى بمسرح «الوسائط المتعددة» الذي نرى بعض مظاهره في هذه الدورة من مهرجان المسرح التجريبي بإدخال الحدأة في المسرح عبر التكنولوجيا واستخدام وسائط متعددة، كما نرى مظاهر فولكلورية أحياناً والهدف من هذا البحث كله، هو خروج المسرح من قوقعته، لأن المسرح في الأساس شكل أثيري للتعبير. ومن حيث عدد الجمهور، لم يعد المسرح يعطى مردوداً مالياً كافياً لإحداث فائض يوزع على القائمين عليه، خاصة أن إعداده يستغرق شهرين أو ثلاثة على أدنى تقدير. قد يحدث المسرح فائضاً مالياً في أوروبا لأنها صاحبة تقاليد، هنالك مسارح بها موظفون دائمون. مثلاً، يحتوى العدد الأخير من مجلة Drama Review على رسائل من مسرحيين في أمريكا والعالم، تطالب بدعم هذه المجلة لأن السلطات الأمريكية بدأت تخجب عنها المساعدات بحجة أنها لا تفي بغرض المسرح التجاري الاحترافي.

عادل قرهولي:

أريد أن أسجل تحفظاً على استخدام مصطلح «النخبة» في هذا المجال لأنه يسبب لنا مغالطات، ولذلك اقترحت مصطلح «المخاطب المغاير» مجالاً لتوجه المسرح العربي التجريبي.

قال الزميل عبد الكريم برشيد إن التجريب مع سبق الإصرار لا يؤدي إلى تجريب. أنا لا أتفق معه في هذه المقولة لأن الكاتب المسرحي الذي يريد أن يجرب يفعل هذا بفعل إرادى لأنه يبحث. وأنا أستخدم مصطلح البحث الذي استخدمه عز الدين المدني. ومن هنا تتطور عمليتنا التجريبية في المسرح العربي عندما نفهم التجريب، كما قال الزميل عز الدين قنون، في إطار ما يقدمه للمشروع الثقافي العام، لأنه حينئذ يخرج من إطار الجمهور الضيق إلى الأفق الأوسع.

إن قضية العثور على الهوية «النمرية» التي نتحدث عنها وول سوينكا مهمة، لكنني أريد أن أتحدث عما بعد العثور على الهوية؛ ماذا نفعل في العالم المعاصر الذي نواجه فيه النمر والقرد وغيرها من حيوانات؟

قال الزميل عبد الكريم برشيد إن الارتباط بالتراث له علاقة بخطاب التحرر، وهذا في اعتقادي هو إشكال المسرح العربي الأكبر. لأن بيتر بروك، مثلاً، عندما تناول (منطق الطير) و (المهابهاراتا) مسرحياً، لم يتهمه أحد بالخروج على الأصالة، بينما لو توجه مسرحى عربى إلى شخصية هاملت أو أنتيجون يتهم بالخروج على الأصالة، وهذا هو إشكال المسرح العربى؛ فقد توجه إلى التراث من ثلاث زوايا. الزاوية الأولى، إننا أردنا بدءاً أن نبرهن بحكم قسرى على وجود مسرح فى تراثنا العربى. وهذا أمر لا أرى جدوى منه؛ لأن وجود هذا المسرح أو عدمه ليس مهماً، المهم أن مسرحنا العربى المعاصر لم يتطور عن تلك الأشكال والظواهر التى أسميناها ظواهر مسرحية فى التراث العربى. المهم أن عز الدين المدني وسعد الله ونوس وألفريد فرج وغيرهم انجهوا إلى التراث لاستخدام مفرداته من منظور معاصر، ولإدخال هذا التراث أو هذا الموروث - لأن المصطلحين مختلفان - فى معالجة معاصرة جديدة، أرادوا من خلالها أن يكتشفوا صيغة مسرحية عربية؛ ليس من خلال تعميم مفردة واحدة من هذا التراث، وإنما من خلال البنية الكلية. الزاوية الثانية التى نظرنا من خلالها، هى أن بإمكاننا أن نتوصل إلى العالمية عبر التوجه إلى التراث، وقد استخدم البعض المفردات التراثية على أنها عناصر فولكلورية. ونحن فى غنى عن الوصول إلى العالمية من خلال المفردة الفولكلورية، لأننا إذا قدمنا للفرد الأوروبى مسرحاً معاصراً يستخدم المفردة التراثية، كما يفعل عز الدين المدني وسعد الله ونوس، وقدمنا له بالمقابل راقصة شرقية، فإنه سيهتم بالراقصة أكثر من اهتمامه بهذا المسرح، تأسساً على الصيغة الشرقية فى تصويره. الزاوية الثالثة، وهى الأسلم، هى التى توجه المسرحيون العرب من خلالها إلى التراث، أقصد أولئك الذين قدموا نتاجات كبيرة خلال هذه الفترة الزمنية القصيرة.

لماذا تكون عندنا عقدة نقص؟ أنا أنظر من بعد إلى المنتج التراكمي الذي حدث في مسرحنا العربي نصا وإخراجا وتمثيلا وعلى كل مستويات مكونات العرض المسرحي، فلا أحجل أبد من تقديمه على الصعيد العالمي. لدينا مسرح عظيم جداً خارج الأطر التقليدية السائدة، لكن الحصار المضروب على ثقافتنا العربية كلها، وهو ليس حصاراً جمالياً فقط بل هو حصار سياسي واقتصادي أيضاً، هذا الحصار هو الذي يمنعنا من الوصول إلى العالمية. لدينا تراكمات حدثت خلال العقود الثلاثة الماضية، ولدينا أسماء مسرحية كبيرة أعتز بها وأستطيع الدخول إلى المنافسة العالمية من خلالها بلا أى تحرج.

عبد الرحمن بن زيدان:

أود الرجوع إلى مسألة أساسية، وهي أننا عندما نتحدث عن الجمهور فإن في هذا الجمهور مستويات متعددة، وضمن هذه المستويات يوجد الناقد المتلقى للعرض المسرحي أو التجربة المسرحية العربية. والسؤال المطروح هنا: هل استطاع النقد المسرحي العربي أن يواكب التغير الذي حدث في المسرح العربي؟ وهل استطاع أن يغير أدواته، ومناهجه للتخلص من المناهج التي كانت تسير أزمنة سابقة، ويخلق زمناً جديداً هو زمن القراءة الجديدة للتجربة الجديدة؟

هدى وهلى:

هذا ما طرحه أيضاً مجلة «فصول» في التجارب النقدية، كما يطرحه بعض التجارب النقدية في الوطن العربي.

عصام السيد:

أثار عز الدين المدني قضية مهمة، وهي: علاقة المؤسسات الثقافية بالتجريب، ووجوب دعم المؤسسات الثقافية للتجريب. في اعتقادي أن التجريب ضد كل المؤسسات، لأن التجريب خروج على المألوف والقائم وينفي أن يكون ضد جميع الأطر. القضية الثانية: عودة إلى مسألة الجمهور؛ عندما تنجح تجربة، كما حدث لمسرح العبث، فإنها تتحول بعد فترة إلى أمر تقليدي. قد قيل في علم النفس عن نظرية الجشطالت إنها ماتت لفرط نجاحها ودخولها في مجالات عدة، لذلك أعتقد أن التجريب الناجح هو التجريب الذي يموت بعد فترة لأنه يتوزع ويصبح ذا جمهور عريض. وينبغي أن نبحث عن هذا النوع من التجريب الذي يمكن أن ينتشر ويصبح ذا قاعدة عريضة، ولا سيتحول المسرحيون إلى ديناصورات.

عبد الكريم برشيد:

سأحدث عن أمور عامة؛ إن قضية البحث عن الهوية ليست مطروحة الآن، وقضية التأصيل كانت في الستينيات وانتهت بلا رجعة. وأصبح البحث عن الأشكال الفنية المسرحية وعن قالبنا المسرحي في ذمة التاريخ. المطروح الآن خطاب آخر ووعي آخر

وحساسية أخرى، والرؤية العلمية لواقع المسرح، فنحن الآن نتأمل المسرح كأنه جذع مسرحى واحد. وأنا شخصياً أرى أن الجذع المسرحى العربى مختلف تماماً عن الجذع اللاتينى اليونانى؛ لأن ذلك الجذع يبدو كأنه يقوم على استحضار الموتى أو تخضير الأرواح؛ حيث يقوم الفعل المسرحى على التقمص وبالتالي على وجود زمنين؛ زمن المسرحى وزمن الهكى عنه. وهناك مكانان؛ هذا المكان المسرحى وذاك المكان الهكى عنه. أما المفهوم المسرحى، كما يتمثل عبر تظاهرات احتفالية شعبية تمرر عن روح المسرح كما عاشه أو كما بحث عنه الإنسان العربى عبر التاريخ، فيقوم على أساس التلاقي والاحتفال والتمازج والمشاركة، وبالتالي فلا وجود فيه لعملية استحضار أرواح كروح هاملت أو ماكبت ولكنه حالة؛ نحن الآن هنا نقوم بعملية مايمكن أن نسميه نوعاً من *contrat théâtral* العقد المسرحى عوضاً عن العقد الاجتماعى؛ هناك عقد بيننا جميعاً؛ نتفق على أننا نلعب لعبة، نتطرح بموجبها قضايا نهتمنا جميعاً. وبالتالي نحن - المتلاقين نسهم فى هذا العمل، وليس الأساسى هو هذه اللعبة لأننا نعرف سلفاً أنها لعبة؛ هذا ليس هاملت وذاك ليس ماكبت، ولكن الأساسى هو معنى ما نقوم به. هذه هى روح التجريب المسرحى العربى، وهى الروح التى انتبه إليها المسرح الغربى فى القرن العشرين؛ فالمسرح الغربى جدد دماءه بالتلاقع مع هذا الجذع السيوتقافى المشرقى الذى هو احتفالى بالضرورة؛ فأرثو يرجع إلى مسرح جزيرة بالى وبريخت يرجع إلى المسرح الصينى، وجروثوفسكى يرجع إلى الزمن واليوجا؛ كل المسرحيين التجريبيين فى العصر الحديث قدموا تجاربهم بالتلاقع مع مسرح آخر؛ مع جذع سيوتقافى آخر ذى مميزات أخرى مغايرة.

نعود من هذا المنطلق إلى قضية الجمهور؛ ليست المشكلة فى إبداع المبدعين ولكن لأن العلاقة داخل العملية المسرحية بها خلل ما؛ لأننا نأتى بجمهور مصرى ونحصره فى مسرح إيطالى. كيف؟ ألا تكون العلاقة أكثر حيوية لو أتينا به فى إطار سرادق مصرى؟ لذلك فاحتفالاتنا تعتمد على الحلقة، علمنا فى الزيتون والأزهر وجامع الفناى فى المغرب كان يعتمد على العمود العلمى؛ حيث يتحلق الطلبة حول العمود، والتلاميذ فى القرية كانوا يتخذون شكل الحلقة، والحلقة العلمية توازيها الحلقة الفرجوية. الأساسى إذن هو أن هذا الجمهور الذى نخاطبه على أساس أنه جمهور محابى هو جمهور له محمولاته الفكرية والحضارية ووعيه المعرفى وليس صفحة بيضاء، وبالتالي فإن أية كتابة مسرحية لا تراعى اللغة المشهدة للآخر المتلاقى، سوف تضع رسالتها، وقد ضاع فعلاً كثير من رسائلنا المسرحية فى الهواء.

هدى وصلى:

تعليقاً على ماقاله عبد الكريم برشيد، أقول؛ إن الخطاب النقدى المستخدم من قبلك الآن هو خطاب مبنى على نموذج معرفى غربى، ومسألة الاعتماد عن التراث المعرفى اليونانى الرومانى ليست حقيقية. فإذا رفضنا هاملت وماكبث بسبب طرحهما التساؤلات فلم لانهت فى تاريخنا العربى ونعود - على سبيل المثال - إلى المعتزلة حيث كانت تطرح

تساؤلات؟ ووفقاً لطف حسين، عندما حاول - مستلهما نموذج بول فاليري - اكتشاف مكونات الفكر العربى، فقد وجد أن الدين فقط هو وجه الاختلاف بين الفكر اليونانى الرومانى والعربى، أى أن الفكر اليونانى الرومانى هو أحد المكونات المتجذرة فى الفكر العربى. لذلك، أئصور أننا إلى حد ما متشبهون، وبالذات فى المغرب العربى، فكر البحر المتوسط، وادعاء الابتعاد عن التراث اليونانى الرومانى بالقول بأنه مختلف تماماً فيه تجاوز.

هز الدين المدنى:

انطلاقاً من كلمة عبدالرحمن بن زيدان حول ميدانية النص، أؤكد أن النص ليس مجرد حوار فى المسرح، لكن يمكن أن تتصور نصوصاً أخرى أيضاً. هناك فرضية عمل: إن أى نص وكل نص هو نص مسرحى، ولا توجد حواجز أو حدود تمنع نصاً ما من أن يكون مسرحياً، خصوصاً فى التجريب. وبالتالى يمكن تحويل الصفحة الأولى من جريدة مثلاً إلى عمل مسرحى، ويمكن تناول نصوص أدبية قديمة: نص «محاكمة الجان والحيوان لبنى الإنسان» فى «إخوان الصفا» مثلاً، أستطيع أن أضعه بحذافيره على خشبة المسرح. لذا، أعتقد أنه لا ينبغي الدخول فى التحديد الغربى المشط القوى الذى يحدنا ويحد من خيالنا.

أولاً: بالنسبة إلى قضية الخيال فى النص ومن ينقش العلامات على المسرح، فهو ليس الكاتب وليس المخرج ولا الممثل إنما هو الجمع. ثانياً: الأدب ليس تهمة، وليس معقولاً أن يرفض دخول ممارس الأدب إلى المسرح؛ لأن ذلك يعنى أن نقصى شيئاً ونفضل شيئاً على شئ فى ثنائية هى أحد سمات الفكر العربى المرفوضة.

هز الدين قنون:

فيما يخص التجريب الذى يتطور ويصبح شاملاً وعاماً، هناك قول فرنسى مأثور يعنى أن حلم اليوم هو واقع الغد، أى أن التجريبى اليوم ربما يكون التقليدى غداً. وهذا هو جوهر الحياة: التغير والتطور.

وفيما يخص العلاقة بين الأدب والمسرح، فالمسرحيون على حق حين يدافعون عن المسرح، ولكن فقط عندما يدافعون عن خصوصية المسرح. هذا لا يعنى أن كاتب الأدب لا يحق له أن يكتب المسرح، إنما يعنى أن الكتابة المسرحية تختلف عن الكتابة الأدبية.

وليف كرم:

سأبدأ انطلاقاً من مخوف عصام السيد من أن نتحول - نحن المسرحيين - إلى ديناصورات. فالمسرح المتقدم، عند بوجينو باربا مثلاً، قائم على الجمع بين التراث العالمى، وعلمنا أن نبحث - نحن العرب - عن موقع تراثنا من هذا التراث، فخيال الظل، مثلاً، وهو الشكل المسرحى الوحيد فى التراث العربى، استطعنا أن نحدث به بعض الحركة فى عصر السينما والتلفيدو والليزر لكنه الآن، فى نهاية القرن العشرين، فى عصر الصوت والضوء، لم تعد له أية قيمة. أنا ضد أن يدخل الأدب فى المسرح حتى يحتفظ المسرح بشكله المستقل. لكنه عندما يدخل المسرح يصبح مسرحاً. كذلك الأمر بالنسبة إلى السيرك، فهو ضد

المسرح إلا عندما يصبح لغة مسرحية. أعتقد أيضاً أن الحكواتي قام بوصفه ظاهرة لأنه لا يوجد مسرح؛ لأنه كان وسيلة العرب لمعرفة أخبارهم. وما يقوم به الحكواتي اليوم هو السرد والسرد لا يصلح للمسرح إلا عندما يصبح حوادث كلامية، كما يقولون في علم أفعال الكلام. السرد يخص الأدب الروائي.

المرجعية في العالم العربي اليوم تبدو في تظاهرات كثيرة مهمة نسميها أحياناً «فولكلور». مثلاً، أعتقد أن الغناء يتميز بجماعية عالمية كبيرة أكثر من المسرح لأن فيه طابعنا الخاص، كذلك الطقوس الصوفية والغناء المغربيان ينظر لهما في فرنسا باهتمام كبير. في بداية القرن بدأ المسرح في مصر على شكل الأوبرا، أي الغناء الملتصم بالمسرح؛ لأن الأوبرا تلائم المزاج العربي، ليس معنى هذا أن نعود لعمل الأوبرا، لكن ينبغي الإفادة من الغناء والرقص بوصفهما أدوات مسرحية. فالتراث هو ما يحيا اليوم، وأعتقد أن ما هو حي اليوم هو الغناء والرقص، لكن المشكلة في انعدام العرض المازج بين عناصر التراث الحي. هذه العناصر هي التي تعطينا النكهة الخاصة بنا، لاسيما في القرن العشرين؛ حيث يمكن أن نضيف بوصفنا عرباً إلى التراث العالمي، فقد انتهت العزلة وانتهت فكرة التراث العربي الهللي. التراث ما هو موجود. والتراث عند الجمهور وليس عندنا نحن، وما يكل جاكسون بالنسبة إلى العرب مرجعية ثقافية وصلت إليهم عبر وسائل الإعلام والمصنعة التي تغير الحياة كل يوم، فيجب ألا نظل متوقفين عند التراث الغابر حتى لا نصبح ديناصورات، بينما ما يكل جاكسون أهم من شكسبير عند الجمهور العربي الذي تتوجه إليه.

عز الدين المدني،

لا، لقد تجاوزنا هذا التفكير الوضعي الخاص بالقرن التاسع عشر الذي يؤكد شيئاً ونبغي شيئاً. لأنني يجب أن أقبل خيال الظل وأقبل نتائج الانفجار الإعلامي؛ أقبل الظاهرتين وغيرهما فلكل وظيفته ودوره.

محمد هبازة،

أشرت من قبل إلى هذا الأمر، وهو أننا لم نعتد الرأي المخالف، بينما نراه الساحة الثقافية والمسرحية يعتمد أساساً على اختلاف الآراء ووجهات النظر الفكرية والإيديولوجية، والجمالية أيضاً. فإذا تأملنا خطاباتنا هنا اليوم سنجد عبدالكريم برشيد، مثلاً، يرى أن كل ما هو خارج الاحتفالية ليس فرجة ولا متعة. لا، أعتقد أن الاحتفالية يمكن أن توجد مع الفن الكلاسيكي؛ لماذا نريد أن نحرّم الجمهور المسرحي العربي من متعة مشاهدة (هاملت) التي قال البعض بصدها إننا خرجنا من هذا الإطار وتجاوزنا هذه المرحلة ولا نريد أن نعود إليها.

وليف كرم،

هناك ظاهرة تحدث في القرن العشرين أريد أن ألفت الانتباه إليها، وهي أن المسرح يدخل أبواباً لا نعرفها ولا نريد أن نتعب إليها؛ إنه يدخل بما هو شكل احتفالي في تظاهرات

إعلامية كبيرة، مثل حفلات افتتاح واختتام الأولمبياد، وأعتقد أن هذا الشكل هو مسرح المستقبل.

عادل قرشولي:

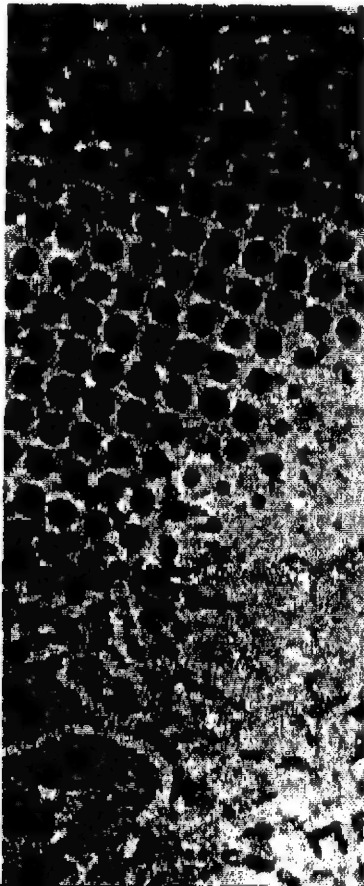
هناك رأى يقول بأن الأداة الفنية تحمل مضمونها معها، وأنا أقول بالحيادية النسبية للأداة الفنية ضمن أية بنية نستخدم فيها هذه الأداة، من هنا أطل على العديد من الإشكالات.

تحدث عز الدين المدنى عن الثنائيات فى الفكر العربى، وتحدثت عن التعميمية، وأعتقد أن ثم ترادفاً بين قولينا. كما تحدث محمد عبازة عن تعددية الأشكال المسرحية، وهذا قول مهم جداً لأن شكلاً مسرحياً معيناً لا يلفى الشكل الآخر. والمشروع الثقافى يجب أن يقوم على تعدد وسعة الرؤى والقراءات. وعندما أتحدث عن التجريب لا يعنى هذا أنى أريد إلغاء المسرح التقليدى السائد لأننى أنطلق من منطلق «مكره أخاك لا بطل». فبرغم أنى أختلف مع هذا النوع من المسرح ومع الدور الاجتماعى الذى يقوم به، فإن لهذا المسرح جمهوره الذى يريد أن يتسلى. أما أنا فأبحث عن المتعة لا عن التسلية فى مسرح مختلف، هذا المسرح المختلف يمكن أن تكون له ألف قراءة وقراءة، لذلك أتحدث عن ثراء الساحة المسرحية والحيادية النسبية للأداة الفنية. مثلاً، عندما استخدم برتولد بريخت الحكواتى، قلنا إنه سرقة من ثرائنا وهو لم يسرقه وإنما أعاد توظيفه. إن الحكواتى العربى يلقينا فى صميم الحدث، أى يخلق حالة تقمص، بينما استخدم بريخت الحكواتى ليعيدنا عن حالة التقمص هذه فى بنية مغايرة كلياً. قال الزميل برشيد إن عدداً من المسرحيين الأجانب اتجه إلى مسارح الشرق، هذا صحيح. وأنا أأسأل بشكل عكسى: لماذا إذن، عندما نفعل الشئ نفسه، أى عندما نتجه إلى التلاقح مع العنصر الآخر الذى تلاقح مع عنصرنا، يعتبر هذا خروجاً على العملية المسرحية؟ مثلاً، اكتشاف الحلقات فى الجامع هو مكتشف لاحق لفرضيات أوروبية، لأن التوازى الزمنى على خشبة المسرح كان قائماً منذ بداية القرن فى المسرح الأوروبى. وما فعلناه هو أننا بحثنا عما يوازى هذه الرؤية هناك فوجدناه فى حلقات الجامع. هذه عملية مشروعة؛ لأن العالمى لا يمكن أن يوجد خارج إطار القومى، والقومى لا يوجد خارج إطار العالمى، لأن ثم تأثيراً متبادلاً بين القومية والعالمية، والقومى ليس عنصراً فوق أو تحت العاطى، إنما هو عنصر ضمنى. إن النسب بين هذه الجدلية هى التى تختلف من عصر إلى عصر ومن فترة إلى فترة؛ ومن هنا أقول: إن المسرحيين العرب حينما توجهوا إلى توظيف بعض الرؤى المعرفية المأخوذة عن الآخر، فقد وظفوها عربياً، وخلقوا مشروعاً مسرحياً عربياً، وهذا هو المهم.



• شهادات

- ألفريد فرج - جواد الأسدي -
- زو زياو زونج - سمير عبد الباقي -
- عبد الرحمن الشافعي - عبد الفتاح قلعه جي -
- محمد أبو العلا السلاموني - هناء عبد الفتاح -





فى المنهج والإبداع

ألفريد فوج *

قبل أولى خطواتى نحو التأليف المسرحى، كان المسرح المصرى يعرف الكوميديا الصارخة (الرهائى وإسماعيل ياسين) والميلودراما (يوسف وهبى).

وكان مسرح جورج أبيض الكلاسيكى، وروائع المسرحيات العالمية التى قدمها فى ترجمات جيدة، قد طواها النسيان أو كاد.

أما مسرحيات الحكيم، فقد كانت موسومة بالادعاء الشهير الجدير بأنها مسرحيات تصلح للقراءة لا للتمثيل، وهو ادعاء كان يطلقه فنانون المسرح، كما يطلقون ستار الدخان، تغطية لتهيبهم من إخراج وتمثيل مسرحيات الحكيم للمجهول العريض وتقرّب فكر الحكيم إلى تذوق المشاهدين.

كل شئ كان يفرى كاتبنا ناشئا مثلى بالسباحة فى التيار الفنى المسرحى التماسا للسلامة والأمان فى البداية.

ولكن، ماذا تقول لشاب عديد لا يحبه ما يشاهد على المسرح، وثيق بقدرته على تغيير مسار التيارات؟!

هنفوان الشباب والطيش ربما، والعناد ووضوح التصور للمسرح المنشود، والإلمام الواسع بفنون المسرح فى العالم، والثقة العميقة بفن توفيق الحكيم وفكره... كلها دعوتى للسهر على كتابة (سقوط فرعون)، مسرحية فكرية

ذات صياغة شعرية (اقرأ؛ قصيدة درامية، أو اقرأ؛ دراما ذات لغة أثرية ومؤثرة تستلهم جماليات الأدب الفرعوني القديم في الترجمة العربية للعالم الكبير سليم حسن، وفي الترجمة الإنجليزية للعالم الكبير جون برهست).

والمسرحية نجحت مع الجمهور (انظر إحصائية المشاهدين في كتاب سمير عروض «الأركية») وسقطت عند أكثر النقاد!

وقد طالبني ضعفى بأن أعزل الكتابة للمسرح، وأن أكتفى بما حققته من نجاح صحفى! حيث كنت نائب رئيس التحرير لقسم الأبواب الثابتة في جريدة «الجمهورية»، وأحرر الصفحة الأدبية، وبابا فيها أسبوعيا، وأتمتع بالصدقة العميقة مع أستاذى الكبير كامل الشناوى رئيس التحرير، وأقضى سهراتى معه ومع نجوم الصحافة في المستقبل: أحمد بهاء الدين وأنيس منصور وفتحي غانم ومحمود السعدنى وأحمد طوغان وسعيد سنبل وكمال الملاخ.

ولكن الصحافة كانت طريقى إلى المعتقل، فضلا عن أنها لم تستطع أن تعرض حى للمسرح وشغفى بتغيير مسار الحركة المسرحية بدافع من الكبرياء والعناد!

ففى المعتقل كتبت مسرحيتى الثالثة (حلاق بغداد)، وبها أحببت أن أجرب كتابة الكوميديا بالفصحى، واختبرت كوميديا الشخصية من حيث النوع، وحرصت على أن تكون المسرحية فكرية فلسفية فى الوقت ذاته.

هذه كلها كانت مطالب فنية تلج على، إلا أن مطلباً أكثر إلحاحاً كان يلاحقنى: وهو الهوية المسرحية.

ولم يكن يكفى فى نظرى لتحقيق الهوية العربية أو المصرية للمسرح أن أكتب المسرحية بالفصحى، أو أن أستلهم إحدى قصص (ألف ليلة وليلة) لتكون جسداً للمسرحية.

وإذا كان مسرحنا العربى غير عميق التراث، فربما استند فى المسرح المعاصر إلى التراث العربى الواسع للفنون التعبيرية، أو للأشكال الموسيقية الكلاسيكية، أو للفنون التطبيقية التشكيلية القديمة، فضلا عن استناده إلى الفنون شبه المسرحية.

لم لا ؟

تأمل معى (حلاق بغداد). ربما كانت أقرب للزخرفة العربية التقليدية فى الشكل، فهى مؤلفة من قصتين، مثل نجمتين يربطهما خط هو مونولوج الحلاق بين الفصلين، وامتداد شخصية الحلاق إلى الفصل الثانى للمسرحية.

والحلاق، فى كل من الفصلين، يقف الموقف الممكوس. فهو فى الحكاية الأولى يهجم بفضوله على السر الذى يحافظ عليه أصحابه ويخترق حرصهم على الكتمان بالحيلة والجرأة.. فى حين هو فى الحكاية الثانية يهجم بفضوله، ويمتنع عن السؤال والتدخل فى قضية زينة وهى تلج عليه بتصوير حكايتها لتستفر فضوله وميله الأصيل للتدخل فى شؤون الغير، حتى توقعه فيما كان يتحرز منه باستدعاء طبعه الأصيل فى التطفل على أسرار الناس.

ولذا نعتنا أن نطابق هذا على زخرف الأرابيسك، فلمله أن يكون أقرب إلى النجنتين السالف الإشارة إليهما.. الأولى فى الزخرفة البارزة والثانية فى الزخرفة الغاطسة، أو لعله أن يكون أيضا قرب الشبه لفن الخط إذا كتب الفنان اسم الجلالة على اللوحة مرتين، الواحدة عكس الأخرى ومقابلها.

خذ أيضا وتأمل معنى خاتمة كل من الحكايتين أو الفصلين.. «صباح واستفائة» يتبعهما دخول الخليفة والوزير والقاضى ومعهم مسرور السيف على نحو «ديوس الأكس ماكينا»، لطفى الملف وإثارة ما يهبط من المشكلة، واكتشاف ما غفى فى الصدور أو خلف الستار أو فى «الخرج»، فى حركة متعائلة تتكرر فى نهاية كل فصل من الفصلين، كأنها تكرر نهاية الفقرات فى اللحن الموسيقى، أو تدخل الكورال لإعلان خاتمة الموشح.

وقس على ذلك ثنائيات (عسكر وحرامية) وتداخل الأزمنة فى (الزهر سالم) وإرتجاليات (زواج على ورقة طلاق) وتأطير قصة (الطيب والشرير والجميلة) فى إطار موسيقى بأسلوب الزخرفة العربية حول متون المخطوطات فى الصفحة المكتوبة.

إذا شئت وطالب لك تأمل هذا الافتراض، فمن الممكن الاسترسال فيه إلى نهايات بعيدة.

وقد تهيئت دائما أن أكرر نجاحى، حتى لا يخرنى هذا بتكرار أجواء مسرحياتى وأشكالها ومذاقها.

انظر إلى ترتيب مسرحياتى، بعد كوميدى (حلاق بغداد) تراجيدى (سليمان الحلبي) التاريخية، وبعد التراجيدى التاريخية قدمت «فارس» (عسكر وحرامية). وإبان نجاحها الجماهيرى الواسع القادر على إغواء الفنان، كنت أسهر الليالى الطويلة لضبط سباق تراجيدى (الزهر سالم) والتدقيق فى لغة التعبير لهذه المسرحية الصعبة. وبعد (الزهر سالم) عدت إلى (ألف ليلة) لأكتب (على جناح التبريزى وتابعه قفه)، ثم انتقلت منها إلى معالجة (النار والزهنون) بأسلوب المسرح «الوثائقي» أو «السياسي» أو «التسجيلي»، كما نشاء تسميته. وكان أسلوبا مجهولا فى بلادنا وأدبنا المسرحي.. وهكذا.

التجريب كان هوايتى وحرفتى. والانتقال من جو مسرحى إلى جو مسرحى مختلف كان يخرنى به إلهامى بشكبير وجان أنوى وتوفيق الحكيم الذين قدموا الكوميديا والتراجيدى والمسرح التاريخى والمستلهم من التراث والمعاصر بالقوة نفسها.

كنت دائما أطلع إلى تقديم «موزاييك» مسرحى من كل الألوان والأنواع المسرحية، وأن أضع للبريتوار المسرحى ذخيرة متنوعة ترضى اختيارات المخرج والممثل والمشاهد، حسب أحوالهم وظروفهم ودواهم وذوقهم.

ولكنى، فى ظنى، ظللت دائما فى دائرة الحدادة لم أجتازها إلى أفق ما بعد الحدادة، وظلت قناعاتى المسرحية وثيقة من أولوية النص المسرحى من حيث هو ركيزة لكل إبداع مسرحى، فى الحركة والإطار والأدوات التعبيرية الأخرى.

كما أننى، فى انتقالاتى من نوع مسرحى إلى نوع مسرحى آخر، لم تكن تحفزنى روح السائح اللامبالى أين يكون، وإنما كانت توجهنى ضرورات واحتياجات ثقافية.

وكان على رأس هذه الضرورات، فى ظن جبلنا كله، تثبيت الهوية المسرحية المصرية والعربية، ووصل فنون المسرح بتاريخ الأدب والفنون العربية العريقة والفنون الشعبية الساخنة.

من هنا، كان بحث يوسف إدريس الذى هداه إلى «سامر» (الفرافير)، وبحشى الذى هدانى إلى «عسكر وحرامية» ذات الطابع الشعبى المذنب للمسرح. كما شاهدته وأعجبت به فى صباى عند الفنان محمد المسيرى ثم الفنان حمام العطار، ولهما سابق صلة بالفنان على الكسار، وربما مؤلف مسرحياته أمين صدقى أو الراحل القديهم جورج دخول، بل ربما أيضا يعقوب صنوع.

وهذا التأثير المسرحى لم يقتصر ظله على المنصة، وإنما امتد إلى الأفلام الكوميدية فى السينما؛ حيث اختلط بتأثيرات الفيلم الأمريكى الكوميدى، وصنع من هذا وتلك «سلطة» شبيهة مثيرة للصرع مع حسن فايق والقصرى وإسماعيل ياسين.

وقد شئت أن أقدم حينذاك «فارس» شعبى عن الفساد البيروقراطى وفوائد الانتخابات السلمية، فاخترت هذا الشكل الشعبى؛ بما فيه من ثنائيات مسرحية وكاريكاتير الشخصية واختلاط الفكاهة بالموعظة والمفارقات الصارخة والحوار ذى الجمل القصيرة والمفاجآت المسرحية المثيرة.

جرب ذلك كله على الجمهور، وتعالى معى نفرح أو نحزن - كما نشاء - حين نكتشف أن الفن الشعبى القديم الذى زالت آثاره أو كادت من السوق، هو أكثر جاذبية للجمهور وإثارة للنفوس من الفنون العقلية والذهنية، وفنون الحديثة أو ما بعد الحديثة، والانضباط الرفيع للإيقاع، والسياق وبلاغة التعبير.

وهذه السباحة فى كل الدروب المسرحية أخذتني أيضا إلى دنيا مسرحية جديدة أبدعتها بمجرد الإلهام، ومزجت فيها من روح الميلودراما الشعبية القديمة بروح الحديثة فى مسرح بيراندللو، وذلك فى مسرحية (جواز على ورقة طلاق)، وهى مسرحية ارتجالية يرسمها المؤلف والمخرج بأفلام شخصيات مسرحية محض فنية، تتخلق فوق المنصة، أقرب فى الشكل إلى مسرحية (ست شخصيات تبحث عن مؤلف)، ولكن محتواها ميلودرامى أقرب إلى الطابع الشائع فى السينما المصرية آنذاك، الذى تسرب إليها من مسرح المشرقيات فى القاهرة.

التجريب، عندى، يرمى إلى هياكل فنية محددة، تصنع فى مجملها مشروعى الفنى وتحقق ما يملبه على إلهامى وبذاهنتى وطبعى الشعبى والأدبى الموصول بقناعائى السياسية والفنية والفلسفية؛ فهو ليس خروجا على المألوف «علاوله» أو من غير قصد، مثل الخروج من غرفة تحترق بإلقاء النفس من الشباك، والويل لك إذا فطنت وأنت تهوى أنك كنت فى هرفة بالطابق العاشر!

الخروج على المألوف والدارج والشائع، عندى، مثل اختيار المعارضة والمناقضة؛ لابد أن يكون له أساس فكرى وقناعات عقلية، وأن يكون فحواه ومحتواه التأثير على جمهور المشاهدين المسرحيين، تأثيرا يخرج بهم عن الواقع الآسن إلى واقع أفضل، ويجدد عندهم حيوية الفكر والوجدان.

ولا ترمى هذه السطور، فى الواقع، إلا إلى أن تكون حافزا للدارسين والنقاد، كى يبحثوا نصوص الأدب المسرحى بدقة ونفاذ، ويتأملوا ما يكتبه المؤلف المسرحى بأناة وإحاطة بانجماه الفنى والفكرى، فإن ذلك أولى باستنباط منعة أوسع وأهدائها للقارئ العادى، فبرى فيما يقرأ أكثر من منعة الظاهر والمعنى القريب.



نقوش على ماء المسرح

جواد الأسدي *

طاولة أنيسة في مسرح الهناجره الذي تحول إلى دفقة ضوء تجذب إليه فراشات المسرح الحائرة، هنا في هذه الزاوية أرتب عناوين الفراق والغربة، أفرش على الطاولة في كل صباح صور فتاى الصغير عبدالله ويريق نادرة عمران النائمة بين ثنايا روحى. على هذه الطاولة أضع قنديل الذكرى وقارباً بابلياً مولعاً بانتهاك الأمكنة، أسافر جلوساً، أخبى سنواتى المتهاوية بين عباءة أمى، لأعب صغيرتها ثم ألتمس الرشم المنقوش على جبينها وبين يديها، قارب بابلي يمزج أروك بأنكيكو، وجلجامش بننسون، حمورابى المستيقظ يستن قوانينه ثم ينزل إلى الشارع كى يكتب على الجدران والأرواح آخر ما ابتكرته قواميسه فى تلاوين العدل، وحيداً هنا على طاولة وحيدة أقلب السنوات سنة بعد أخرى، والعروض عرضاً بعد آخر، والرحلة من أولها إلى ما آلت إليه من لذة وخراب. لم أكن أحرف وقتها معنى المسرح أو التمسرح، إنما ازدهار عود الطفولة بين أروقة كربلاء وشوارع عاشورائها نقش على سورة النزول إلى الحياة، أبى كان يجرنا من أرواحنا، سبعة أولاد من طين ونار، يجرنا كاطم الفقير ابن الفقيرة على هربة محترقة، يسوقنا أمامه كما يسوق السنوات، فى أيام عاشوراء بأخذنا إلى الحلاق ليحلق لنا طفولتنا ورووسنا مرة واحدة، كأنما أراد أبى أن يقتلع شجرة الطفولة فينا ليقذفنا بسرعة وبقرة إلى الصبا أو - بتعبير آخر - إلى الرجولة، بعد انتهاء الحلاقة ندخل فى مناع من التماثل، كأن رووسنا التى تشبه كرة الجعر تستيقظ على الغرابة، رووس متشابهة فقدت مراياها إلى الأبد، ليس من مرايا تبصر فيها تصدع طفولتنا أو تكسر أماننا، كنا على مقربة من أيام عاشوراء، أخذنا أبونا إلى السوق ليفصل على أجسادنا السواد، دشايش سوداء، وأحزمة وسيوف حلقية بطولنا، فى اليوم الأول من عشرة عاشوراء الندب، نمضى إلى الشوارع حفاة بسيوف ورووس حلقية بقللنا السواد، فى هذه

الأيام يتحقق اللعب، إعادة تكوين مفردات اللعب، خيول تحب غباً، سيوف تبرق برقاً ورجال مفتولو العضلات يجررون الخيول والسيوف والرايات إلى الجوامع الكبيرة حيث يتم توزيع الأدوار على الراغبين في اللعب، التواقين إلى التجسيد، حيارى كنا مذهلين أمام جنون الخيول ونقمص الرجال أدوارهم، الحر الرهاحي، مسلم ابن عقيل، الشمر ذو الجوش، القاسم، زينب... إلخ، جيوش مقابل جيوش، رايات أمام رايات، نفر أمام نفر، وعنف لامثيل له يضع الناس برمتهم أمام إعادة تجسيد واقعة الحسين الذي تحول بالنسبة إليهم إلى صورة مثالية للطهر والنقاء والتضحية.

من مفردات هذا الجحيم التكويني، من روح الكرنفالات، من مسرحة الشارع والتاريخ نقشت العرافة أول نهج لصورة المزج بين إحالة الحياة إلى المسرح أو المسرح إلى الحياة، من خلال لهاى حاملة، نيرانية، شكسبيرية المعنى، تشيكوفية الأصول، نذهب إلى عاشوراء أو عاشوراء بألى إلينا كى ينش أوجاعنا الروحية والجسدية، كى يبنى لنا جسراً للتعبير عن مكتوناتنا فى إطار الترجمة الشاملة للاحتجاج على السلطة، اتخذ عاشوراء فى السنوات الماضية معانى صدامية عبر توظيف حكايات التاريخ باتجاه السخط اليومى. ثمة نقد خشن قاس كان يتلوه جلياً فى تراثيل الجوقات التى اعتمدت الترنيل من جهة واللطم على الصدر أو الضرب بالسيوف على الرأس. فى هذا الخضم المربع نبث زهرة المسرح، رجال غير مسرحيين يهندسون الأدوار بعفوية فريدة من نوعها، تصل فى أحيان كثيرة إلى مستوى رسم الجوقات اليونانية، أو تمهيد ساعة الصفر لانطلاقات الخيول المغيرة فى الشوارع على الأعداء، جمهور فطرى يتمثل مع الجد فيدخل مشاركا رئيسيا فيه، حرق خيام، صهيل خيول وإعادة حميمة صادقة لواقعة الحسين بتعبيرات جسدية إنشادية تخفى وراءها دوراً مبرزاً لرجل يهندس أيام الواقعة، لم نعرف وقتها معنى المخرج والإخراج، ولا ماهية الممثل والممثل، ولا صورة جليلة لمعنى التقمص، إنما الإحساس العميق والإيمان بالقضايا المقدسة كان يدفع الذين يشخصون أدوارهم إلى الذهاب نحو أقصى حدود التطرف فى التجسيد. الآن، وفى موقع التجربة وبعد مضى السنوات، صرنا نفهم معنى الذى كان، الآن أصبحنا نحلل تلك الظاهرة الفريدة من نوعها فى التطابق بين المشخص وتشخيص الحدث، بدأنا نفكك الرموز السياسية المتداخلة مع الرموز الدينية.

جنينة معذبة

كأنما اكتنز جسدى وروحى بتلك الصورة والكرنفالات، التى أسست لدى إحساسنا فطرياً بالمسرح، تبهنت مبوله عندما قوت تقديم أوراقي إلى أكاديمية الفنون الجميلة بدافع قوى دونما أى تحضير مسبق، كأنما دورنى الدموية كانت تخفى جرثومة المسرح بامتياز. عبرت الامتحان بسرعة شديدة، وبين مصدق ومكذب جلست للمرأة الأولى على طاولة الدرس فى أكاديمية الفنون الجميلة ببغداد، بهتديب شديد ينم عن وجود بقايا مسحة دينية مازالت عالقة بروحى ومنمكة على سلوكى اليومى. كان لابد من نفخ الفبار عن كنفى وإزالة ذلك الحمل الثقيل من الوصايا والتابوهات والشروط القسرية التى تصغر العالم لتجعله بحجم علة كبريت! كان لابد من تهشيم علة الكبريت تلك التى سجننا المجتمع والعائلة فيها!!

مسرح أو لا مسرح! تنوير أو عتمة، حرية قول وبوح وشرب ماء الحقيقة المقدس أو البقاء فى زوايا نسيان عتمة! ذلك كان هو الهاض الأول فى تحويل كل ذاكرة الشارع الكربلايى إلى وقود حقيقى ينفخ فى جسد المسرح، إبراهيم جلال وسامى عبد الحميد وجعفر السعدى وجاسم العبودى هم الينوع الذى شربنا منه سر المسرح، أسسوا لنا تقاويم وفسروا لنا المعنى الحقيقى لحالة المسرحة ثم الوظيفة الإنسانية، المعرفية والجمالية، للمسرح. كان لابد

كتابخانه مركز البحوث
بنياد واديرة المعارف اسلامي

من التفكير في بنية الذاكرة التي تغذيها منها ثم إعادة منهجها في إطار منهج مسرحي بغرف من الغرب والشرق لبؤس الخواص، ثم المضى مع النفس للعرف المنفرد.

أثبت إبراهيم جلال زهرة الجمال، في أرواحنا، آى الولا للمشاهد المنحوت الذى يقوم على معنى الدلالة بين الإشارة والفراغ في إعادة كلية المفهوم الجسد وتجديد وظيفته، لإخراجه من ثباته الأول أو من احتمالاته الأولى ثم دفعه إلى مساحة من المسألة، الميل، التناسب، الرهافة، الشاعرية، الأداء الباطنى، موسيقى الأجساد والأصوات، والكثير الذى يدل على وظيفة المخرج المسرحى باعتباره نحائاً، فنائاً تشكيمياً، وقائداً سيمفونياً لإيقاعات العرض، سواء على صعيد أداء الشخصية المنفردة أو الواقع الجماهى، مزج برغنى ستانيسلافسكى ذكى بعيد الاعتبار إلى وعى الممثل ودرجات تقمصه من خلال لعب قدير بالضوء. كان إبراهيم جلال معلمى الولور المتطرف فى جنونه ساعات البروفات، يعزف على اللحن الجمالى فى قراءة دائمة للنص، وبمعالجات متفردة تضع بصمته بوصفه مخرجاً على نص شكسبيرى أو تشيكوفى. لم يكن إبراهيم جلال عبداً للنص ولا محرفاً لخواصه، إنما وبجسارة ومغامرة يلقى بشباكه على جسد النص، أو بتعبير آخر يتلغ النص ليخرجه من بين معطفه وقد أصبح نصه هو.

عندما يدخل إبراهيم جلال إلى البروفات، فإنه يقدم نفسه كرهان أو ككاهن للزمن، كأنما يفتح شباكاً أو باباً لغناطيسية فريدة من نوعها، يسميها هو الواقعة السحرية، وأسميها سحر الواقع المنعكس فى روحه، لا يكتفى، لا يميل، لا يتوقف عن أن يبنى ويهدم، ويصرخ، يجنون رائع يدفع الممثل إلى حالة ابتكار فريدة.

إبراهيم جلال هو مهندس علم جماليات المسرح فى العراق. وبجرأة ناقصة أقول فى الوطن العربى، حيث تمكن من عرض مسرحياته مثل (يونيليا وثابعه مائى) (البهك والسابق) و(الطوفان) لعادل كاظم، (فوانيس) لطفه سالم و(دائرة الفحم البغدادية) لبرخت. مات بامتياز دون نذبات، غريباً فى داره، وحيداً مات رغم احتفاء الجمهور بهجارتة، مات على حافة دجلة الخير وفرات الروح، مشى وحده فى اللجج دون شمعة تضوى له أيامه فى الموت.

خراب النص؛

كنا ننقش سنواتنا على نص التحرير، فنبأنا كنا، يذبنا الشارع ويحفر على أرواقنا صور زعماء عشقناهم، كان الشارع يهدر بنا أو كنا نهدر فى الشارع. كالتى أذكر تلك الأيام مثل رجل أحمى سرقوا منه ضوءه حينه بعد الهزائم المريعة، فتياناً كنا نخرج إلى الشارع فى ١٤ تموز لثروتى من هدير صوت عبدالناصر، لم أكن أفهم بالضبط من هو عبدالناصر، إنما دموع خالى الشيوعى التى كانت تهطل على خديه افتتناً بصوت عبدالناصر جعلتنى أحشق هذا الاسم وأهجه فى المنام. جلب خالى عدداً غير قليل من صور عبدالناصر وعلقها فى غرفته، أينما كنت أذهب كنت أرى صور مرسومة على الجدران، فى المدارس، وفى المظاهرة كنا نحملها مثل قناديل أو شمس صغيرة. كان النص قرناً، الكتابة كانت منتصرة، مسرحية الشارع كانت صاخبة نعبه حكايات الطوفان. فى المسرح، بين النصوص، كنا نعيش عن البطل المنتصر، أو عن الشخصيات التى تصنع البطولة، الشخصيات المعبدة، التى يقع عليها ظلم البطولة، الشخصيات المعبدة، التى يقع عليها ظلم العالم، (الولاذ كيف سقيناه)، (الأم) لجوركى، (المنتصرون)، (الراية الحمراء)، براندللو، شكسبير، تشيكوف، وكتابات أخرى متباعدة، كنا نعيش حالة دوامة النصوص المختلطة، النص الأدبى المنتصر والنص الشوارعى المهزوم، نقرأ فى الكتب عن القداسة والمقدس والمثال ثم المثالية، الوطن والمواطن ثم نفاجاً بموت الأحبة والأقارب، بين أروقة أكاديمية الفنون الجميلة نسقى

أحلامنا بماء الله وفي الشوارع للملم ما تبقى من قطرات الدم المسفوكة من الأخوة، نعيش في نص المسرح ونموت في نص الشارع. وعبد الناصر دائماً كان يحقن أرواحنا بالمزيد من الدوى، دوى فطرى مثل عرق البحارين، عبد الحليم حافظ أيضاً كان يغذى أحلامنا الصغيرة، كل زهرة نسرقها من أجل الحبيبة يشم عطرها عبد الحليم حافظ، حيث كان صوته القاسم المشغول بين كل العناق. أيضاً أحببت أهالي عبد الحليم حافظ التي صدحت في حضرة عبد الناصر. عندما مات عبد الناصر كأنما مات نص الشارع، ولم يبق لدينا سوى نص الأحلام المكسورة. من هذه العتمة دخلت أروقة المسرح العربى المفكك الغريب عن نفسه وشارعه، كأنما شجرة المسرح تسلفت جسدي، أو بعبارة ثانية يبدو أن جرثومة المسرح احتلني، وقعت في فغ العزلة والولاء للشغل المسرحي الذي صار بالنسبة إلى ملاذاً، مركباً، حصاناً أترجل عليه ساعات الإبحار في أماسي الوحشة.

نقوش أولى في فراغ المسرح

سبع سنوات بين أروقة صوفيا ودهاليزها المسرحية، سبع سنوات من التجوال والتبصر في بنية العروض المسرحية التي شكلت آنذاك ازدهار المسرح لحاجة مجتمعية ولضرورة معرفية، يذهب الناس إلى المسرح لأنه الرتبة التي يتنفسون بها من حيث إثارة المكون الإنساني ونبل الجمال في تلابنه وتكويناته. تقوم دهامة المسرح الأوروبي الشرقي على الحفر في الخواص الإنسانية بحربة قصوى، دونما أى قمع أو هجمة للشاؤم، ولا تخجيم للفكر، بل العكس تماماً، فالفنان يفكك مجتمعه بهجساره ومعرفة، بمشاركة لصيرورة السلطة التي يبدو سطحها الخارجى اشتراكياً، إنما عمق أصولها يحفر في تناقضات خطيرة أدت إلى موت الشارع الاشتراكي وانهياره بعد ذلك، المسرحيون كانوا يشهدون مسرحهم ضد مفهوم الانهيار ويعزفون في الشارع الجحيمي كل ما يؤدي إلى إثارة المشاكل الخطيرة ونبشها ثم تقديمها على المسرح عبر مؤلفين طليعيين ومخرجين يشككون في المضامين والنصوص، في الشارع وفي المسرح، صارت السلطة بمثابة ماريونيت على مسرح الطليعة الذي يقوده عدد من الفنانين الحقيقيين، ممن ينظرون للمسرح باعتباره منبراً إنسانياً يعكس مضامين وأشكال الحياة التي تمشى على حافة الجنون.

ولعل أهم ما كان يميز ذلك المسرح الذي ينتهى في أصوله إلى منهج ستانيسلافسكى وتجديده، هو الفدائية أو الاستباطية مع إحساس عميق بالزمن من حيث هو منهج فعلى للخلق المسرحي. أسس المسرح الأوروبي الشرقي «ريتروار» صاغياً ومدوياً بدءاً من شكسبير مرورا بتشيكوف، بالإضافة إلى براندللو وإيسن وخايتوف واستدوفسكى وبولجاكوف. في شارع روكوفسكى بصوفيا لوحدة كانت تضاء يومياً فتأديل ٢٣ صالة عرض مسرحي ريتروار متنوع، مسرح الشعب، المسرح الكوميدي، مسرح الجيش، مسرح صوفيا، مسرح ٩٩ كرسى، مسرح إيفان فازوف... إلخ.

ولعل أهم ما في الحياة المسرحية هذه هو إقبال الجمهور على كل هذه المسارح بشبهة قوية، والحصول على تذكرة دخول للمسرح أشبه بالعيد بالنسبة إلى الجمهور الذي يعتبر المنتج الفعلى للمسرح الذي يقدم برنامجه بعيداً عن الابتذال، أو ما يسمى بـ «مسرح الجمهور هائز كده» الذي أصبح شائعاً لدينا. وعى الجمهور الجمالى والمعرفى هو الذى يؤسس مستوى العروض وقبمتها المعرفية، ولعل وعى الجمهور العميق فى أغلب الأحيان يضع المسرح فى محاض نقدى أو مستوى فنى مرموق لا يسمح بهبوط أو تدنى مستوى النص أو طبيعة الأداء أو الإخراج والسينوغرافيا.

إن توازي وعي الجمهور مع وعي الفنان المسرحي صار بمثابة صمام أمان يمنع الوقوع في فخ الانزلاق نحو شهوة السؤل، وتلبية أو دغدغة حاجات الجمهور السلمية، ثم تحويل المسرح إلى جثة كوميدية عفنة، بالمعنى السوقي لتداول كلمة «كوميديا» التي جرى تجريدها عندنا من سياقها المعرفي ودفعها إلى أقصى حدود الابتذال. في تلك الأهوام (بين ١٩٧٦ - ١٩٨٣) توافد إلى صوفيا عدد هائل من الفرق المسرحية ذات الصيت العريق. جوزيف شايان البولندي، و تفسنتاكوف الروسي، وبيتر بروك البريطاني كانوا أهم هؤلاء الوافدين.

ولعل تباين أساليب هذه العروض، من حيث طريقة العمل على فن التمثيل والطابع السينوغرافي، قدم لنا تنوعاً استثنائياً يسلط الضوء على توجهات وأساليب ومناهج العمل عند كل مخرج.

في الوقت الذي يسلط جوزيف شايان بروجوكتوريته نحو النحت والمنحوت في البنية المشهدة، فإن تفسنتالوف يعطي أولوية بارعة نحو تكوين الممثل، بين حجم دائري وقصة حصان تمتاز وتلاحق أو تتقارب الألوان، أبطال شايان في «جحيم» دائري يقدمون أولوياتهم باتجاه العنف الخارجي، والأداء الطقوسي الإنشادي الذي يعتمد على الصدمة المشهدة العنيفة، متهكراً لإيقاعات ورسوماً نحبة سوربالية، غرابية تعطي العرض مناحات متفردة من القسوة الأرثوية (نسبة إلى أنتونان آرتو) وصعب الجروتوفسكية الدينية (نسبة إلى جروتوفسكي).

في حين ينفرد تفسنتالوف من ينسج الأداء التشيكوفى، مشدداً على النفور من النحت البرائى معناً في الوصول إلى النكهة السوربالية، مشدداً على التطرف في تأثير التمثيل عبر شبكة إشارات و«كودات» ومعارف أدائية صميمة تأخذ بعين الاعتبار الخلط الفعلي بين ستانسلافسكية التمثيل وتحديثية تشيكوف في التمثيل.

بيتر بروك يمزج بمهارة هائلة بين غرابية سوربالية مطبوعة وأدائية جينجوفية واضحة تتواضح جلياً في إخراجها (بستان الكرز) لتشيكوف.

بنا واضحاً من خلال إخراج بيتر بروك لعرض (المهابهاراتا) أنه يحرر وينضج لذ نحو تصعيد الأداء الملحمي الداخلي الذي يضع التمثيل بفرن جهنمي.

إنه منتج حقيقي لإنسانيات التوقد الداخلي في الممثل، مع الصرامة الزمنية التي تقدم الممثل باعتباره كاهن عصره، ليس للممثل عند بروك زمن آخر غير زمن المسرح. لهذا، فإن صلواته، تعبداته، وسأسه، عشقه، وهرامياته، كلها تدور في فلك البروفات المسرحية التي أخذت من عمر الممثلين في (المهابهاراتا) أكثر من أربعة أهوام من التصارين الحقيقية.

وبالمقارنة مع مسرحنا العربي وبالمقارنة مع الإحساس الزمني عند ممثلي بروك، نستنتج صورة جلية لانهيار مفهوم الزمن في عقل الزمن المسرحي، عند الممثل أولاً وثانياً مع الإخراج.

إن المسرح عندنا لا يصمد للدفاع عن الزمن المعرفي أو الجماهي، وليس للبحث أو تقصى الحقائق في تدريباتنا أي معنى يدل على صوفية، أو تقديسية، إنما الميمور، المجالة، البرانية، والعهمسية هي عنوان مسرحنا بالمعنى الذي أحال المسرح برمته إلى ثابت زمني، زمن ميت.

الغابت والمحركة في المسرح

منذ سنوات طويلة، والمسرحيون العرب يخوضون في تكوين بنية المسرح الذي كان، ولا يزال، بشكل حالة غريبة في حياة الإنسان العربي بسبب وجوده غير المفصلي أو غير المتجذر في تقاليد الوجود الإنساني وأصوله عندنا، هذه

غير قليل من الكتاب أرادوا لى عنق المسرح نحو البحث فى بطون التراث، كى يؤكدوا أو يشبثوا جذور التمسرح والمسرحة، منهم من دون زوايا فهم لهذا المشروع تنطلق من الاعتقاد بأن أصل المسرح فى العالم محفوظ فى تراثنا، راحوا يقدمون أدلتهم الشفوية والتحريرية على ذلك. وهناك آخرون اكتفوا بمقولة تجديد المسرح عبر التراث ففاصوا فى (ألف ليلة وليلة) وأبى حيان التوحيدى والعمارين، نبشوا سبراً ذاتية لشعراء أو قدموا أوراق فلاسفة كابن رشد وابن سينا والفارابى. فى هذا المناخ المتشدد والأحادى، كتب عدد هائل من النصوص التراثية المسرحية من قبل كتاب مسرحيين عرب وصينيين، دلالة على اجتهداتهم الشخصية فى هذا المجال. بهذا المعنى، فإن المهرجانات المسرحية العربية كرسى فى ندواتها مناقشة أطروحات تراثية فى محاولة لتقصى بحث المسرحيين العرب، الطيب العليج والصدىقى وعزالدين المدنى وسعد الله ونوس، ألفريد فرج وقاسم محمد وعبد الكريم برشد وسرى الجندي، كل هؤلاء جددوا نبض حياة المسرح العربى عبر أطروحة معاودة استقدام التراث وهضمه لما يتصل بعقل وروح مجتمعنا العربى الحديث.

صحب وعنف وتماد فى الجدل حول أولوية ونهضة المسرح، بين الذين يحاولون الإسهام فى فاعلية المسرح من حيث عصرته والذين يربطونه بالتراث، وهناك تشابك قوى فى جدل مثار حول أيهما أكثر ضرراً وخطورة: الكتابة المعاصرة المتصلة بالآتى أم التراثية المتصلة بالماضى؟ بمعنى ثان، إن مطحنة أولوية الماضى أو الحاضر سادت لفترة طويلة بين أروقة المسارح، نصاً، وعرضاً، وتنظيراً.

لم يكن فى الفترة المحصورة فى الثلاثين عاماً الماضية، قد تبلور بعد مشروع المخرج بشكل جلى، إنما كان الإخراج فى أكثر حالات تجلياته يتبع مشروع الكاتب، حتى إن أغلب الكتاب تأثروا على إخراج نصوصهم التراثية كى يمنحوا أطروحاتهم براهين بصرية، هكذا بقيت العملية الإخراجية بمثابة صدى لنوات الكتابة، النص سيد العرض، أو المخرج يتبع المؤلف. وفى مناخ من تبعية الإخراج للتأليف، لم نشهد الحركة المسرحية تجليات أو ابتكارات إخراجية مرموقة، تعطى لمفهوم الإخراج حالة من الاستقلالية أو النضوج المرموق، أسوة بما يحصل فى المسرح الغربى.

وفى الوقت الذى كان يسود العالم اقتحام إخراجى عنيف، فإن ثبوتاً أو سكوتاً إخراجياً مزماً كان يميز حركة المسرح العربى، أغلب العروض المسرحية من حيث بنيتها الإخراجية كان يعتمد على ترتيب النص ترتيباً حرفياً، دونما أية معالجات جزئية أو اقتحامات للنصوص، من حيث إعادة تفسيرها بصرياً أو دراماتورجياً. الإخراج كان يؤدي وظيفة سرودة، تنفيذية، تظمينية لحالة النص، بعيداً عن أية احتمالات لمشاكسة، والمزايسينات فى أغلب صياغاتها أخذت تلونيات ميكانيكية (يمنى، شمالاً، وسطاً). غاب المعنى السينوغرافى غياباً يكاد يكون مطلقاً، لم يظهر المسرح أبداً أى انشغال بالخواص السينوغرافية، لأن التعبير أو المصطلح نفسه كان غريباً، طارئاً، ليست له وظيفة جمالية أو معرفية.

كان المسرح العربى فى الثلاثين سنة التى انصرمت يعانى من تصدع فعلى حول إمكانات البحث فى بلورة شكل مسرحى صميم ينبع من حركة الحياة المعاصرة، فى ثلاثين الحاضر وفى تشكيلاته، هكذا طغى على صورة العروض معانى الخطابة، الرنين اللفظى، العروض الغنائية المفتعلة!

والترنيل الإنشادى، مد الكلمات، والمزيد من الإيقاعات الخطابية المنفرة التى أكدت بشكل قاطع بدائية فهم التمثيل، دون بحث فعلى على صعيد الأجساد التى بقيت فى أحسن حالات عرقها معبرة، جامدة، كل هذا أدى

إلى طغيان وظلمة أحادية لفن التمثيل. غاب مفهوم الجسد، الجسد بدأ متروكاً، الحجرة صارت القاعدة المتينة للأداء المسرحي.

في كل هذا الركام، برز بعض تجارب تجريبية تحاول إعادة الاعتبار لمفهوم الكتابة من جهة، ولمعنى الإخراج من جهة أخرى، مع ظهور بوادر أولية لتبلور معنى السينوغرافيا ومصطلح الدراماتورجيا.

أما في السنوات الأخيرة، فقد تبلورت بشكل جلي فكرة العرض السينوغرافي، حيث باذر عدد من المخرجين العرب إلى كتابة نصوصهم من زاوية مكانية، أرتجالية، يلعب الممثلون المعاصرون دوراً حقيقياً في إغناء مفهوم الارتجال والكتابة الحرة سواء على صعيد الجسد أو على صعيد الكلمة، في إطار تراجم كوميدى دام وعشش، على هذا الصعيد تقدمت التجربة التونسية بجسارة، خصوصاً على متن فرقة المسرح الجديد الذي قدم تنوعات جمالية على روح العرض الجديدة من خلال مخرجين وممثلين طليعيين.

ولعل فاضل الجمعي، في مناخ التفرد هذا، أسس تراكماً ملموساً لنوعية عروضه، نخص بالذكر منها (فاميليا) و(العوادة) و(كوميديا)، على هذا الصعيد أيضاً قدم عدد من المخرجين اقتحامات جريئة لجسد النص والفراغ وفن التمثيل، محمد إدريس، هزالدين قنون والحبيب بن شبيب، مثلاً.

لم يعد الممثلون عبيداً، لا للنص ولا للإخراج. تخمّر المخرج من الولاء المطلق والثابت للنصوص. ثمة حفر جديد على ورقة العرض المسرحي يقضي إعادة النظر في ماهية التمثيل والإخراج والمساحة المسرحية، لم يعد التمثيل رتيباً ولا نظرياً ولا تزيينياً. برز الممثل الحديث باعتباره مفكراً، معرفياً، يعيد ترتيب عقله وجسده ترتيباً يؤهله للغوص في مغامرة أدائية تعتمد الإيماء الجسدي وإعادة النظر بمفهوم وظلمة اليد والعين والرأس والحواس، بعيداً عن الأداء الأولي أو الوظيفة الأولى (الكليشية). برز الممثل الذي يتعامل مع البروفات بوصفها رحلة جسيمية، التلاذية، ذات نكهة خاصة، تقدم للممثل إبحاراً سحرياً في بناء الشخصية.

خرج بعض الممثلين، وهم قليلون ونادرون، عن غراب الأداء الأحادي، قدموا بروفااتهم باعتبارها خلاصة حياتهم الإنسانية، كما تميزت السنوات الأخيرة بنمو اتصال جديد بين المخرج والممثل باعتبارهما المشاركون الفاعلين في صياغة العرض المسرحي. ردمت الهوة الكبيرة بين مفهوم المخرج والممثل. انصهر معدن الإخراج والتمثيل في بوتقة واحدة وبدا واضحاً أن الإخراج هو صمام أمان التمثيل، والعكس بالعكس.

البروفة المسرحية هي الحياة

منذ رأيت (عشرة أيام هزت العالم) لجون ريد و(هاملت) لشكسبير و(المعلم ومارجريت) لبولجاكوف، وكلها من إخراج يوري لوبيموف، أدركت كيفية تحويل المسرح على يد هؤلاء الممثلين وهذا المخرج إلى طاقة عالية لصنع العالم. و(قصة حصان) للمخرج فستناكوف تندرج في إطار هذه التقنية وإعادة الخلق، بل تذهب بعيداً، إلى حدود الجنون، في تمثيل تفكيك الحياة ونهش مكنوزها الروحي والمادي. إنهم - أي المخرجين والممثلين الروس - يصنعون عميلاً مجنحاً، بلورياً، وفتنازياً، ليصبح العالم محالاً من اللذة، دون بروفات مسرحية تمنح الفنان زادا ودفعاً قوياً نحو إعادة خلق العالم عبر مشهدية فنية، بصرية، لها مدلول النحت والموسيقى.

يدخل الفنانون المسرحيون الطقوسيون الذين يتعاملون أو يعاملون البروفات بوصفها حالة من العزلة مع النفس والآخر.

المخرج والممثل بدخلان من دهليز من المرايا المركبة، بجوان التقاويم والأقاليم الروحية، يزخران وينقشان بالذهب على جدران العالم.

مازالت أطروحة السفر نحو بروفات مسرحية معادية للثبات غير ناضجة في حالتنا المسرحية العربية. ثم مازال هناك طوفان من العبث الزمني الذي يحرق زمن الفنان العربي.

بهذا المعنى، فإن البحث عن مثل استثنائي يفهم معنى لذة البروفة أصبح شاقاً، يكاد يكون مستحيلاً.

أحاول دائماً أن أبرهن لنفسي إحساسى الزمن بأني أصبحت أشكل نشازاً في مطالبى لنوعية البروفات، كاهن البروفة، البروفة العبد، العزلة الكريستالية مع الفراغ، إعادة بناء العالم، كلها كلمات جوفاء في قاموس أغلبية الفنانين.

بهذا المعنى، أصبحت مطالبى المسرحية أو رغبائى للبروفات، أشبه بدعوات مشبوهة، يفهمها عدد غير قليل من العاملين بالمسرح، باعتبارها ضرباً من ضروب التطرف.

إن عامل الزمن سيلعب دوراً استثنائياً في بناء الممثل، هذا أمر أكيد أدركته بعد بروفات طويلة قوامها سنوات من العمل في أروقة المسرح. مع (تقاسيم على العنبر) لتشيكوف، أدركت قيمة الزمن في البروفات، إن زمن المسرح يتطلب كلية مطلقة للتطير نحو الأمكنة المظلمة في الأداء المسرحي. لا يمكن أن يزدهر المسرح، في مواز له وضوحه، إنه انفرادة حينها، وهو يطلب جدداً من الفنان ما يشبه حب الكاهن للصلاة في الكنيسة المهجورة، المسرح تبتل أو تزهد، روح مزهوة بالعدوثة والعذاب!

مثل العشق الإلهي أو مثل العاشق الذي يسهر الليالي بانتظار فجر الحبيبة، بروفائى على المسرح هي فجر الحبيبة الموعودة التي تظل تأسرنى في مناخ من المودة.

يساعدنى أو ساعدنى في تجذير هذا المفهوم ممثلون تقاسموا معى بروفات من خبز وماء ومزدة رائحة. في (رأس المملوك جابر) لسعد الله ونوس كنا أنا وفايز قرزق نعيش حالة وجد فريدة من نوعها في تفاصيل يومية تعتمد نبش المحرم في الجسد أو المحبوة في الروح، لم نتعامل فايز مع نفسه وجسده إلا باعتباره نذراً، وهذا شجعتنى لتصعيد نوعية البروفة في البحث عن السراني، الشهواني، اللذوى في تحريك ثعبان الجسد، برصد عنيف لصياغة الجمالي، مع تقسيم وظائف الجسد فراغياً وقصدياً، شغوباً وتحريماً.

ولأن (المملوك جابر) اعتمدت المزج بين الآنى والغابر، الواقعى اليومى والتاريخى المفصلى، فإن تلاوين الإيقاعات في العزف على العصرين منحت الممثلين قوة لدفع تفسيراتهم واتضاءاتهم إلى مساحة المسرح.

منحتنى (رأس المملوك جابر) فرصة تأويلية ثانية عندما أخرجتها في إسبانيا، بفالانسيا، مع ممثلين إسبان منحونى (١٤ - ١٦) ساعة من البروفات اليومية، في مناخ من التجلى والانصهار الكلى داخل النص وخارجه، ليس لأعضاء فرقة مسرح لاكاسولا أى استهتار بالزمن، إنهم يتعاملون مع بروفات المسرح باعتبارها درهمهم الوحيد ليومهم، شغفهم الرائع لساعاتهم، انتماءهم التقديسى لعصرهم. وبمساعدة الخلاق أنجل الذى يعتبر واحداً من أهم المؤلفين الموسيقيين، ومع إيساراوث التى عملت مع إيليا كازان أكثر أعماله السينوغرافية، فإن العرض كان يتقدم بساعات حاسمة على صعيد تكوين المفردات الرئيسية فيه.

قدمت (المملوك) بقراءة مخالفة لما قدمته في مهرجان دمشق مع الممثلين السوريين. ثمة لونا مختلفان، مع الممثلين السوريين كان المقهى رحبا، بكسر التفاصيل في المقهى الشامي بارتجالات أهل الشام، مع أخذ بعين الاعتبار العلاقة الأنية بالجمهور الذي كان له الأثر المميز في التفاعل مع العرض، من زاوية تبادل الارتجال بين الممثلين و الناس .

وفي الوقت الذي تقدم فيه الممثلون السوريون بطراوة وإخلاص وقدرة فائقة على خلق أسس عروض شعبية، فإن العرض مع المفردات الإسبانية كان يستبعد المقهى ليحل محله التكوين التاريخي الإباحي في أروقة الممالك ووزيهم في صراع مع الخليفة. لعب كل الأدوار أربعة رجال وفتاتان، على وقع الإيقاعات الحية المباشرة وقص الممالك والمملوكات على وقع الاستلاب والغربة وطفان الجمالي الحركي على الحوار اللفظي .

هيون تشيكوف

إعادة مسرحية (عبر رقم ٦) لتشيكوف كانت بالنسبة إلى بوصفي مخرجاً فرصة استثنائية لاختبار انتمائي إلى مدرسة الأداء المسرحي الروسي، بما في ذلك النيش في مفهوم التقمص حتى أقصى حدود المتعة، في غوص كلي مع الشخصيات دونما مراقبات أو تقطيعات مونتاجية مشهدة أو روحية، روسيا كلها سجن فعلى للشعب . السلطة تسجن الناس في غير مجانيين يؤدي بهم إلى حتفهم، كما صار الدانمارك عند شكسبير سجنا للدانماركيين في (هاملت) فإن العنبر، المصح، المقبرة، صارت أكثر من ذلك :

الدكتور أندريه الشبوتي (داو الألم بالألم) يتصدر الصراع مع المجهنون ليفان (داو الألم بالاحتجاج عليه)، وذلك في مساحة من تنوعات مشوبة بالطهر والمرارة والرغبة في العودة إلى الحياة، من زاوية نهشهم مفهوم السلطة التي جثمت إلى الأبد على ظهر الشعب الروسي.

كان ليفان ضميراً حياً لصورة المثقف أينما كان، المثقف المتنور، الحالم، الشغوف بالحرية، التواق إلى إطلاق العنان لحلم الناس في الشارع.

ليفان المفتون بالفنون، وبالأخص المسرح، يتقاسم الأسئلة مع عدد من العقلاء الذين سجنهم القهر ليحولهم إلى مجانين قسراً وعدواناً، تتركب المسرحية من امتزاج سينمائي، نفسي، مكاني، زمني، وتطلق المبادرة للأداء العنيف، العنف، مع فايز قزق (أندريه) وليفان (هسان مسعود) وممثلين فنية يجربون صولجان المسرح مثل باسم باخور، أمل عمران، دلع الرحبي، سوسن أبو عفار وقاسم ملحو، ياسر وإدريس السودانية ورونا جمول . كانت بروفاتنا على تشيكوف تعبر نحو اللذة المرهفة، مع ممثلين تعودت على العمل معهم خلال (الاختصاص) و (المملوك جابر) لسعد الله ونوس. تأكدت علاقتنا المسرحية في فهم عميق لمعنى البروفة ووظيفة فن التمثيل، كنا نتبادل المواقع في صيرورة من وعى هذا التبادل، ليس هناك صيرورة تمثل إمعة ولا مخرج ميت، وإنما ثمة ثقة عميقة بالأخر، ثقة مجربة محسوبة، أدت إلى صياغات فنية نقية .

عرض من الماء والجمر، عندما يصل الممثل إلى جحيم حرته، فإنه يتعامل مع الماء باعتباره المطهر، قطرات من الخلاص. كان العرض يقوم على أبجدية الموت، الحياة، الجمر، الماء، الجحيم، الفردوس، في مساحات ملفومة لتحرق روي يحفر في النفوس .

ولعلني أذكر تلك القاعة الصغيرة في المعهد العالي للفنون المسرحية بدمشق، التي استقبلت على تموز والعرق يتصبب بغزارة من أجسادنا. مع هذا، فمازلت أذكر إصرار فايز قزق على ارتدائه المعطف السميك على

جسده النحيل ، لم يكن ممطفاً فقط ، حسب رولان بارت ، كان المعطف الجلد ، إنه جلد المحتل ، لم يوافق فايز على خلعه مطلقاً رغم هذه الساعات الطويلة من البروفات ، أراد أن يمد الجسور بين روحه الرهيفة ليشتعل الجمر في المصر بين جلده والمعطف الذي يرتديه . بالطبع ، إن المعطف هو أشبه بركام من السنين على ظهره ، فبار الأروقة ، ممتصات العرف في المصحح العقلي حيث أهدر حمرة فيها . كان فايز الذي يلعب دور أندريه يمشي باتجاه التماثيل النهائي مع أندريه ، هكذا الحال كان مع غسان مسعود ، حيث ذاب جسده النحيل تحت الضوء وفرقة الرقص والأداء التحاني .

بين غسان مسعود وفايز قرقي وبينى ازدهرت علاقة استثنائية فيما يخص البحث في مجاهيل البروفات ، نمطج النص مضجاً ، نلقيه على الطاولة ، نؤنس مفرداته ، نحضر لروحه ، ثم ندخل إلى البروفات مثل كهنة مخلوعين عن هروشهم ، هكذا فإن إحساساً بالزمن يكاد يكون مفقوداً ، ندخل إلى البروفات ولا نعرف متى نخرج منها .

ليالي محمود دياب

النيل ليلاً محاط بالعربات تسحبها جيول على حافة المياه ، عذوبة الهواء العذب تدخل فينا وتقدم على أطباقها نسيماً ورهافة ، قصر يصل عبر نوافذ الفنادق الفارغة ، شوارع مكتظة وقبض يكشف اللثام عن حمرة جهنمية تمتزج بصفيح السيارات ولهات بالمي الصحف ، تستيقظ المدينة من غمر الليل مبكراً ، المزامير وطواوير السيارات تقدم لمشهد القاهرة صخباً مرعباً ، إنها مدينة بكل ما تحتويه الكلمة من رهبة ، كأن نمة كاميرا في السماء تلتقط أقدام المصريين وهم يمشون على الأرصفة ، كاميرا خفية ترقب العذاب والتهدم والاختلال بين ثانيا الدشاديش ، كم عشقت وأحببت وجوه أبناء البلد الذين نبتى قسمايتهم عن طيبة ساحرة ووحشة دفينه . أين يتنزه كل هذا العذاب في قبض لاهب وقلوب ملتهبة . « النيل ، النيل ، النيل .. النيل » صرخ أحد ركاب الطائرة وقد هبط معنا في مطار القاهرة قادمين من عمان .. يبدو أنه لم ير قاهرته ولم يشم رائحة النيل منذ سنين ، صرخ مع أول وقفة على مدرج النزول « .. هائل .. أه ياربعة الأهل .. » دمت حينها ودمع قلبي ، هبطنا . كنت أمشي في شوارع القاهرة مسحوراً بالناس ، أمد نظرات « كاميراي » إلى ما بعد ضوء الميرون كي أكتشف الفزاعة ، حب وقلوب من روعة وشعب مكسور ، عرض وضحكات وسباح اختلقت جنسياتهم وألوانهم وأصواتهم ، يجلس الإسرائيلي في المقهى وحيداً ، النادل يعرف سحنة الإسرائيلي دونما أسئلة ، لا يسأله ولا يقترب منه ، يتجنبه ، وخلسة يشمر بالعذاب يجلس هذا الغريب الجائم على الكرسي ، قال لي أحدهم ، انظر إليه ، إنه إسرائيلي ، ومن يدري ، ربما يكون هو نفسه الذي كسر ساق أولادنا بالحجارة ، أو هو نفسه الذي أطلق الرصاص ، من يدري ، قلت له معك حق ، وبالضبط كان محقاً في استنتاجه . يأتي الإسرائيليون إلى القاهرة كي يتنزهوا وسط سخط أهل البلد ، أقصد الشعبين منهم لا المتشاكفين أو السلطويين ممن يمزجون الحجارة بالمبارة ، ويتفاحسون كي يسروا الاحتلال والاختلال الشامل . ها هو نجيب محفوظ يضرب الأرض بقدمين ثابتتين ، محمود دياب يسدل شعره على مقربة من عنق ميخائيل رومان ، ورومان يرتل في مذبذب نجيب سرور ، نمة مصبر واحد ووحدة وحيدة ترتدى الوحشة والنوم في المدى الصامت المهدد . أرى فاروق عبدالقادر مشغولاً بملاحقة فراشات دياب وسرور ورومان ، وقسمات صلاح عبدالصبور ، أو كأنه أعطى لنفسه عهداً أو أقسم قسماً أن يلتقط المعبدين فيكتب عنهم . وفاروق عبدالقادر عندما تنفلت قدماء على أرصفة القاهرة فإنما يقتش عن الفكرة الضائعة في الضياع المربع ، مقالة عن دياب ، كتاب عن دياب ، تجميع مسرحيات دياب ، ملاحقة عروض دياب ، وفاء نادر يكرسه هذا الأشيب الذي انظر قلبه على حلم مسرحي ينبع من شوارع مصر ، من بين ثانيا الفقر . سأعمل (ليالي الحصاد) قلت له ، ففرح وصرخ بطغولة مذهشة كأنه انتقل إلى لحظة انتصار خاطفة ، قلت له : سأبدأ بالبروفات قريباً في مسرح

الحمرء في دمشق . برئت حينئذ وانقسم ، قبلته وودعه ، خلال عملي على (لهالي الحصاد) كنت أذكره دائماً ، ورغم أنه لم يشاهد العمل ، فإني حاولت أن أنقل إليه وقائع البروفات .

(لهالي الحصاد) واللهجات

نبيل حفار نقل النص من خاصية اللهجة المصرية إلى اللهجة الشامية السورية . ورغم أنني لم أتأكد من صواب خطواتي ، أقصد نقل اللهجة من مستوى إلى ثان ، ورغم أن نبيل حفار حقق النقل بمهارة ، فإني بقيت موسوساً إزاء هذا النقل ، أقصد التبدل في بنية الملامح الإنسانية . هل يمكن أن يحل السوري محل المصري في (لهالي الحصاد) ؟ لم أجزم بشئ ومازلت إلى الآن غير جازم ، ولكن الذي أحرصه جداً أن لمة متولفاً قد جرحني لتحويل النص . ورغم أن الإنسان العربي معقابه إلى حد ما من حيث ملامحه وخواصه السيكلوجية ، ومن حيث السحافة وهموده تحت الظروف القاهرة نفسها ، فإن التشكل التفصيلي للفرد المصري سيبقى تشكلاً مغايراً للإنسان السوري أو العراقي أو .. إلخ . إن محمود دياب كتب نصه تحت وطأة الخواص من حيث اللهجة ، اللبس ، طريقة التفكير ، الإشارة ، الإحساس بالنكته ، التعبير عن الألم ، بذاعة التعليق ، الارتجال ، لون الأغنية ، الإيقاع الصوتي والنفس ، الالتفاتات ، الألام والتعبيرات عنها ... كل هذا يعطى لموضوع المسرحية نكهتها الخاصة .

لهذا استمر قلقي من عدم استيعاب هذا النقل القسري من نص إلى نص ، من حياة نحو حياة ، وربما تلور هذا القلق خلال أيام البروفات الأولى التي افتقدت البحث في الخواص ، أي أن الذهاب بالنص إلى مساحة مغلقة مرتبكة سينعكس على علاقة الإخراج بالتمثيل ، إن اللهجة تكمل العلاقة مع الملابس مثلاً ، والملابس في (لهالي الحصاد) نقطة انعطاف في النص نحو لون البيعة . الملابس بمعنى ثان هي جلد الإنسان ، راحته ، أو لنقل إنها نقطة التماس بين جلد الإنسان وجلد الأرض ، رائحة العراب هي رائحة الأرض التي تنعقل إلى الملابس كي تخرقها إلى الجلد ثم إلى الروح والإحساس ، كنت أفكر ملياً في البكري وصنيرة ثم البكري والبهائم ثم البكري وسلامة ، بعد ذلك البكري وعلى الكتف إلخ .

سطوة البكري قادمة من سلطة أملاكه ، وامتلاكه ، صنيرة هي جزء من ممتلكاته المتعددة ، بهجرر صنيرة إلى دائرته ، باسم حبه لها يضيق عليها الهواء ، بمعنى آخر إنه يصادر هواء القرية كي ينعش رحمه بهواء ليس هواءه . أرى البكري بملابس مخصصة تنعكس عليها البيعة انعكاساً كلياً فتشكله في مشبه وفي التفاتاته ، في ضحكته وفي هيجانه ، في حيوانته وفي آدميته . البكري هو النموذج البيهي للصراع بين قرية متخلخلة ، قرية من رماذ ، قرية مضغوطة وممسوحة المعالم ، كآني كنت أرى البكري بحمامة بيضاء ورفاء أشبه بالعباءة لكنه أكثر سماكة وروحانية . باختصار ، إن البكري يترج على عرش ملبسه في غرابتها الكلية ، لا أعرف لماذا انسحبنا في تصوير هذه الشخصية إلى التبسيط ثم اكتفينا بالشدائش البيضاء ، لمة مقارنة بين الخواص الجسدية في البكري وخواص الممثل عدنان بركات ، حتى طبقة صوته ورنينها الجميل تخلق مقارنة نفسية بين الممثل والدور . لمة تبسيط قصصناه ، ولكن بعد نهاية العرض اكتشفت خلله ، رفعت شعار الساذجة حينها وحدثت الممثلين عن رغبتني بوصلي مخرجاً في التفكير لكل ما يمت بصلة لجماليات الميزانسين ، بفرض أن نقود البروفات نحو خلق أفعال تلقائية ، عفوية ، بسيطة تنبع من ذاكرة الممثل ووجدانه ، سلامة مثلاً أو الغاوي أو صنيرة .

كان عليهم جميعاً أن يدخلوا أنفسهم في مناخ العذوبة التلقائية والخشونة غير المبرجة ، أي أن يعمل الممثل ما تملبه عليه ممارفه في جرجرة دوره نحو قصد نطلب من ورائه عدم التكلف والتسليج المقصود . ماذا يعني التسليج المقصود بالنسبة إلى على الأقل ؟ أي على مستوى عملي في الإخراج ؟ هل يعني التسطح ؟ أو مجانبية

العمق؟ أم البحث بقصد واسع في استدراج الحركة وقبلها المشاعر نحو لغة أخرى، ابتكار عناصر ارجالية تدخل العرض في قصد مسبق لخلق نموذج تمثيل وإخراج ثان. سنقولها بوضوح: إن هذا المعنى وهذه الرغبة اصطدما مع ظروف عمل مسرحي كانت تسير ضد فهمنا هذا، ابتداء من مكان البروفة مروراً بزمان البروفة. لم يكتمل قصدنا لأن بروفاتنا لم تكتمل، وبدا لنا بعدها أن قصدنا في خلق المناخ المخالف مع نص مخالف لم سمعنا في استظهار النزعات التي كنا نشدها، لعل ممثلي (ليالي الحصاد) على اختلاف مستوياتهم الابتكارية لو وضعوا بظروف أخرى مواتية وناضجة لشعار البروفات، كانوا أنتجوا «ليالي حصاد» أكثر جرأة وجدية.

هل كان زمن البروفات يكفي للدخول بمفامرة عمل مثل (ليالي الحصاد)؟ هل ثمة ظروف مواتية للبروفات المفتوحة؟ والممثل الذي غرق ومازال يفرق في بحثه عن لقمة عيشه في أروقة وممرات التلفزيون، هل يستطيع أن يراكم في عمله صورة للبحث المدروس؟ أصلاً، هل من زمن لتتفع من البحث؟

بال تأكيد لا! ليس هناك في برنامج المسرح ما يسرغ ويروج مفهوم البروفات المفتوحة؟ هناك ضيق زمني في برنامج الممثل وفي برنامج المسرح! وليس من ضوابط من المسرح على الممثل، كما أن الضابط ضعيف في روح الممثل كي يدرج نفسه ويومه في العمل المسرحي أو البروفات التي بدأت بالانحصار!

المهرجان قادم واللهات نحو الضوء المهرجاني أثلث أضواءنا وجعلنا نهول بالبروفة، تلك الهولة التي قادتنا إلى التسطيع ومجانبة الأعماق. لماذا أخسر أحلامي وخططي ومقترحاتي الإخراجية. أو، بتعبير أدق، إن أغلب العروض التي قدمتها لم تساعدني على تجسيد ما برأسي من فتازيا ومقترحات إخراجية، تذهب أحلامي سدى مع تمثيل يتجنب الأحلام أو مع ظروف تسحقها وتحملها إلى رماد، إن بقايا الرماد هي العرض الذي تقدمه للناس، في الحياة المسرحية العربية ثمة ما يحبط الصورة ويقتل الرغبة، تماماً كما الأحلام السياسية، نهض على أمل عفوئ ثم نملأ عقولنا بالمعتقدات وأرواحنا بالهتافات، نمضي إلى الحياة يحدونا حلم الإنسانية لسياسيين يجرؤنا من آذاننا نحو المهزلة، نهضنا في قصيدة الأحلام وانتكسنا مع أهملنا في الحضيض، بين السنين انكسرنا وتكسرت راياتنا وبدا العالم كما لو كان دكاناً مقفلاً مفتاحه بيد شرطي كان يحرسنا منذ زمن بعيد، وكنا نجهله منذ زمن أبعد. إن الحلم بالبروفة مثل الحلم بالمثل السياسي، على الورقة سجلت حلم بروفاتي، نخيلته طالماً من النقر. ومن حيث أنا عراقي يفتني النقر منذ كنت في رحم أمي، أردت تعميم الطبول، على المسرحية أن تخرج من ذيل الطبول، أي أن تكون الطبول هي الموسيقى الموقعة، وإن على الحلول الإخراجية أن تتبع منها! اشتريتها ٣٠ دربة وأعطيتها للممثلين ثم طلبنا من المبدع العراقي كوكب حمزة أن يخوض غمار سيمفونية القرقعات والنقر، لقد بدأنا برغبة محسومة في تأسيس مناخ إيقاعي متفرد وانتهينا إلى أغاني وإيقاعات أدت إلى عرقلة الفعل المسرحي. الحياة ضد البروفة، صرخت منفعلاً، متى سننتج بروفة حياة مثالية!! ليس من مثال ولا أمثلة ولا أمثلة في وضع يؤدي إلى تصغير الجوهرى وتكبير الزائف. مع هذا، فإن البكرى في المسرحية كان نقطة جذب لى كى أضع على لسانه حلوسات الجواميس التي رباها ثم بعد أن كبرت أكلته، كنت أحاول خلق مقاربة بين البهيمة من جهة وعالم البكرى اللاإنساني، من جهة أخرى. أبحث في هذه المقاربة عن التدرج اللوني، أي لم أكن راغباً في تعريضه إلى اللون الأسود فجأة، لأن فيه ما ينبئ عن مزيج لوني يتدرج نحو الأسود، كان يحب سنيورة، رباها أبوها الثاني؟ رجل القربة، ثريها، الممتلكات والثيران والنساء بين يديه، حاولت أن أصل به إلى دلالة رمزية مخبوءة، وفعلاً فعلت هذا، ساعدني في عملي بشكل مميز وبرهانة عالية غازى القهوجى وذلك بمبتكراته غير المسالمة، سالام أفقية ومدرجات ثم تدرجات مكانية منحتني فرصة مهمة في تحقيق مشهد الثيران المستقبلية التي وازيت بينها وبين الإنسان، ثيران مروضة وبشر مروضون، يلعبون دور الثيران، نعم ثيران البكرى التي حاولت الانفلات فجأة كى تطيح به فأطاح بها تحت السلم، احتشدت الثيران تحت السلم ثم انتهى هياجها إلى حوار

وبعد ذلك إلى ثوران مستسلمة، داخل جهنم حمراء ثم كى رهوس الثيران وموخراتها كى لا تعود إلى الهيجان مرة أخرى. نعم، لقد حاقبها البكرى بقوة شديدة، وسط الخوار ضاعت سنيرة، بنت البلد، حلم البقطة، ضاع الغاوى وعلى الكتف المزدوج القائد المتوهم، ضاعت الضيعة كلها فى التخطيط المطلق، ثم ضاع عرضنا وبقت (ليالى الحصاد) يتيمة.

منارات سعد الله ونوس

أتيت إليك كرجل يحن فى الهجرات والظلماء، قدماى غائفتان من غراب الحدود ومساءلات الجند. صورة على جواز السفر وشفرة على حلقوم السفرة، حقائب تفرغها الرحلات، كتب نائمة فى الحقائب يركلها الفرطى فتموت. أنت يا صاحبة الجلالة بيت العرى، لهذا أتيت كى أغسل فى قبائك غبار الاقتلاعات وأطعمك هشاء النفى، عطشان للمسامرات ومساوات الجنة. هدرا، نسيت منذ زمن طويل معنى المجالسات الأنيسة، لهذا اتكأت على عكازة السفر لم أتيت كى أدخل قبة الليل، أيضا لأرتدى طاقية النهار، قولى لى متى سنهول فى الماء المقدس ثم متى سنجمع الموج فى سلة من نار، قولى لى لأنى يست، الريح التى كانت تعصف بى انتحرت، سافر يبتى على عجالات من معدن، هل تسمعننى يا قصيدة الجلال، أيتها المدينة، فأنا أحدثك من بلاد تشرع مراياها إلى الله، مازال الجوع يشاكس مخداتنا وشراشفنا، الحوذى يختصر الفصول على ظهر جواده بانتظار المصاييح ودخان البار العتيق، القحاب مازلن ينعمن خدودهن وحناجرهن كى ينشدن فى أول الفجر وعلى مقربة الأسطبل أغنياتهن الخائبة، مطر البارحة أغرق نراجيلنا وجرارنا، سقوفنا مهزوزة صارت معبراً للعودة والمطر والمعادن، وحدنا فى بيت الفضيحة، لا نخشى الخوف لأنه نبع منا لم تكس فينا، وحدنا مع المرايا نكرر صور أهلنا، وحدنا فى آخر الليل الشتائى الثقيل نغر نوابيتنا خلصة، وخلصة ندفع سعر الرصاص الذى مزق أجسادنا، وحدنا، كلما مرت أنثى قرب نوابيتنا تشرب الرغبات الميتة، تتسلق سلالم الأسرة رغباتنا. أقول لك، لم تعد من بقية لجمر السنين، على الموزاييك تدحرجت سنواتنا، فى ذلك الماخور ثمة سنة شقت نفسها، تحت الأسرة مائت سنوات أخرى، بين المحمرات، على حدود الغيش، قرب صراخ الماذن، نامت سنواتنا. فى فجر مجروح انهار ثعلب السياسة، ثم خلع ضرس العقل وقرر تطبيق الناس فى جمعة جامحة، ونحن الخرافيين الذين صرنا خراف الكتب، لم يعد عندنا ما نبهجه سوى التأتأة والتمتمعة، انقلدنا يا أمنا القابلة، وسعى رحمنا، وأطلقى الطلق فينا، أنقلدنا يا أبانا البحر، بيتنا يابس، ربقتنا ناشف، احترقت تنورات صبياننا، انخلعت أبواننا، مرايانا نهشمت، أما طمانيتنا فقد هاجرت فى عربات النباح المديد. هذه ترنيمتى فى حضرة الدخول إليك يا صاحبة الجلالة .

لوز على شباك مهجور

دفعت حمر العمر نحو كأس بيروت، أسكرنى الرب فى المراكب المسافرة جنوبا، عبر حدود الحرية المرفرفة ترنعت روحى على حافة بحر أنيس قرب موجات حاملات باللهات والركض من أقصى الأفق حتى دخان الأصابع على أية حلمة سأضع غسل الشفتين! وبأى زججيل أهمس جمر العرى، فى أية بركة أطفى حريق اللهفة!

السيارة تهز كيانى وتوقف فى ما تسير من صورة الذكريات، أرى مركبا فظيحا من كيمياء الصور المنحلة فى الحدقات. شيوخ عراة يحملون صلبانهم ويصلون فى مستحيل الطمانينة السحيق، نسوة يتوسلن بهاجمت الرب، صبايا يجهشن بالبكاء عند أطراف شجرة تفرغ من الحمائم بانتظار الغروب الدامى، أرى الأصدقاء يطلون من برادات الرماد، سفن وحيدة تبوس رمل القيامة، طيور مهاجرة تغرف من بحر الأنوس، أرى أقداما راكضة، أجراسا

مجلجلة، عربات دون خيول، فرسانا بلا أفئدة، بحرا دون قداس، كنيسة ذهبوا صليها، وعددا هائلا من صبيان بلا قمصان ولا حقائب يفتسون في مساء من طين وطنين ورصاص .

شق سائق الفاكسي الحدود، وروحي مع الديكور النائم على سطح السيارة تترجرج، علينا أن نعرض مسرحية (الاغصاف) في مسرح بيروت. هل تعرف مسرح بيروت؟ سألت سائق الفاكسي، قال، على كل حال سنسأل، قلت له: وحسب ما وصلوا لي فإن مسرح بيروت يقع علي مقربة من تمثال جمال عبد الناصر. قال، آه، حين مرسة. نعم نعم حين مرسة، قلت له. مرة ثانية اهتز الديكور، انزلق مع سرعة السيارة على الأرض، جمعنا أطرافه وأعدناه إلى محله، سألت نفسي، هل هذه بيروت؟ التفت السائق صوبى كأنه التقط سؤالي وقال: هذه هي بيروت، إلى اليمين لمة كنيسة تفتح قميصها للريح، على اليسار حفلة لأشجار تنوي إعادة بث الحياة في قوائمها. نواليس الأحد الدامي تصدح، مراسم دفن الماضي الدامي وسنين الرماد، نعم في ذلك الفاكسي الذي انخفض سقفه حتى حلقي، اخترقنا الضباب المشاكس والريح اللهيمة والضوء المبعثر.

جرجرنا الفاكسي إلى فندق مهجور، أنزلنا الديكور الذي احتار به واحترنا به، لوهلة صغيرة أحسست أن لديكور (الاغصاف) قلباً وحبناً وأذناً ولحماً. عندما عرضنا المسرحية في القاهرة سافر معنا، في عمان كان شاهداً علينا، هاهو يصاحبنا. برفق أيها السيد، قلت لعامل الفندق. بعد برهة، تمدد ديكور (الاغصاف) على أرض من موزاييك وبرد منمش، كأنما أعطيناها فرصة للفشاوب والنوم بعد رحلة شاقة، ليس في الفندق ما يدل على وجود إنسان باستثناء الرجل الأحمى الذي يتنزه بين الدهاليز يحمل بيده اليسرى كومة مفاتيح، غرف واقفة، أبواب مكشوفة، صمت مؤد ومطعم يشبه ثكنة عسكرية مهجورة، الكراسي مهشمة والحديقة التي تخاذى البحر مهزومة بامتياز، والحارس الوحيد مازال يصطاد الزبون بصنارة وحدته.

في الصباح، هادرتنا مسرحين إلى مسرح بيروت كي نفرش ديكورنا على المنصة، محمد شعري قادنا بشاهرة رخوة وعليها أثبتت كتيبة، سارعت رشا بهدوئها الممهودة، أما مدام سنو الرقور فكانت منشغلة بالاتصالات السلكية واللاسلكية كي تعلن عن افتتاح عرض (الاغصاف). ياسين سقانا شايًا وسنا مازالت تلوك الملكة بمهارة، أما الصديق إلياس خوري، فإنه بحث الخطى إلينا بحموية تخفي خلفها ابتسامة عجيولة.

أكثر ما كان يقلقني هو مشكلة النص والعرض، اعتقدت أن أغلب الكتابات سيركز على جوهر القراءتين وعلى أسئلة النص وما فعل الإخراج بالنص. على كل حال، ما دام النص قد طبع في مجلتيين وكتاب، فإن توقيع سعد الله ونوس سيبقى حاملا مساهلاته وجدله ووجهة نظره الشخصية، في الوقت الذي سيكرس العرض اختلافا في بعض التفاصيل وتطابقا في تفاصيل ثانية، الاختلاف بين النص وقراءات النص إخراجياً أصبحت واحدة من أهم الإشكالات المعاصرة في بنية العمل المسرحي.

هذا العرض ولهازي قهوجي هرع صوبنا منذ اليوم الأول مثل أي فنان نزيه وعلاق، واضعاً كل إمكاناته تحت تصرف العرض. ناصر تليلي ونزيه وميشال كانوا مخلصين في متابعة عملهم وإدارة مسرح بيروت قدمت أقصى ما لديها في إيصال العرض إلى الناس. بعد ساعة بالتمام والكمال ترن ساعة الافتتاح، الممثلون متوترون حتى أقصى حالات التوتر، مصاعب وملابسات أجلت إمكان عمل بروفة «جنرال». ارتبكنا، الجمهور في الصالة، العرض أصبح واقع حال، هربت إلى غرفة الإضاءة، لم أستطع أن أرى أحداً، ليس خوفاً بل خوفاً ورعباً، يا الله أنقذنا، أطفئت الأنواء، تسلل الممثلون إلى صالة المسرح هبر لسان غشبي طويل يربط الصالة بالعرض مكانها وزمانها

ودلائها، وقع أقدام اليهود ثرن، الجمهور يحرقهم، أردنا أن نكرس مفهوم الغزو في تبادل العلاقة، غاز ومغزو، سالب ومسلوب، اللسان يربط الخارج بالداخل، اللسان الحشيش واسطة للعبور على المكان والإنسان، اللسان منشأ يخرق البيت والشارع والأرواح، ثمة اضطراب في الأمكنة، تداخل في الأبواب الجانبية والباب الرئيسى يؤدي إلى تداخل في بنية النفس اليهودية أو بالمعكس، ثمة مرادة مكانية، الفلسطيني متجدد راسخ في الأمكنة، يقتصر باعتباره مقتنعا مكانيا، والاقتلاع آتى، بينما اليهودى الذى يدمى الثبات الروحى والمكانى يسقط دائما في طغ الإحساس بالسالب. لهذا، فأبواب البيت اليهودى تطلق. إنها أبواب مرجحة، سرعان ما تؤدي إلى عمل قسرى يلغها من الناحية الفكرية، عندما يفتح باب الأكورديون الكبير تهشم الجغرافية في حدود لاغية ليس لها حضور فاعل، الاهتزاز في الأبواب والأرواح في اتصال دائم وتصادم عمودى يؤدي إلى حطام مزدوج، الأمكنة والأرواح تتوقد شيئا فشيئا، وصورة المكان تنازع وتقاتل كى تعود إلى جوهر وجودها الأصلى.

في هذه الطاحونة الجحيمية، هل ثمة ممر للتفكير في دهليز اليهود القائم على الشبهات ١٩ هل من أحلام للمدينة والتفتح على المستقبل الحر في عصر الهزيمة لعقل المعرفة وانتصار ليزر الأسلحة؟

رغم رغبة منوحين (الطبيب) في معاقبة الآلة العسكرية اليهودية، ورغم صورة رحيل الإنسانية، فإننى أعتقد أن الأمل غير معقود مطلقا لفتح باب التفاوض مع أى من إسحق أو مائير أو سارة بنحاس. ومقولة «إما نحن أو هم» رغم عشقنا وقمها الخطاى على الأذن، فإنها موجهة لهؤلاء المتزمتين، المتورطين بالآلة الجهنمية الكبرى، أولئك الذين يطلقون العنان لوحشيتهم السادة لتدمر أية محطة إنسانية محتملة.

مع هذا، حاولت أن أنهى وقع جملة «إما نحن أو هم» من خلال حذفها في بعض العروض وإبقائها في عروض أخرى، مما أدى إلى جدل وحوار حيوى حول فاعلية الحذف أو الإبقاء عليها. منذ خمسة عشر عاما وأنا أحاول عبر عملى مع المسرح الفلسطينى أن أفكك بيت النص كى ألقى أحمد التمثيل الميت، ليس هناك أى تمجيد لثبات النص والعرض، ولا أية ركيزة للرئين اللفظى الخطاى ولا أى تولى لابتزاز الجسد، التعاميل المركب في الفراغ المسرحى كان - ولا يزال - نهاية من نهايتى التى لم تكتمل بعد، ثمة ان التغيير يفعل فعله الدائم من أجل ديمومة البروفة والعرض، ملاحقة النور الخافت وموسيقى الروح هى موطن اللذة للرسم بالفراغ.

مازلت أجلس كتلميذ يصلى على مصطبة فلسطين، دائما أخشى لها ورودة من ضوء حر، أرقق نهر القصة والحسرة والإحباط الذى يحمل ليل فلسطين إلى حفلة من رايات وروايات المذابح الصمت المتفق عليها بالإجماع، الخناجر تفرز في ظهر فارس التحرير، الطلقات تنحدر من الشمال والعاصفة من الجنوب، أما من الشرق والغرب لغروب مريح، نوابت الأيائل هى السطوط الوحيد فى مساء الانتفاضة.

بين تقديمنا للحالة الفلسطينية وترقبنا المذهول للجمهور معنى العرض في جو مكهرب، القاعة صامتة، والممثلون يعمرون عن خوفهم بتجسيد حذر، ثمة هيون تتبادل نقاط الخطورة. المفرج يمد أسفله برهافة وصمت، والممثل يرسل أسئلة العرض في محاولة لكسر أنياب اللغة وتهشم زوائد، أمكنة ملفومة، وتمثيل تشيكونى يحذر من التطابق المطلق بين الشخصية والشخص، لجم لانفلاتات الممثل في مشهدة تعتمد الانفجار، لى هتق اللغة لمنمها من الرئين والخطاب، تعديل اللغة ومعادلتها مع الأداء الحياتى الحيوى في محاولة لنيل الطبيعة واللكنة المحلية المؤدية، ملاسمات بالهد والضوء والروح، أجساد تنوى استطلاق الروح وروح تثير شبهة الأجساد لتأخذ مكانها في صمود لحظوى عبر تمثيل يخلط بين الحياة والارتفاع بها بواسطة التداخل الصوتى، الامتزاج الروحى، التنافر

الإنساني، العرض وصل حتى نهايته، ما سبب صمت الناس؟ هل الصمت استنكارى مشوب بالرفض أم اندماج فى سياق العرض. مع هذا، فإن بروفاتنا فى دمشق، قبيل السفر إلى بيروت كانت تتراق مع تجديدهات فى بنية العرض من حيث نوع التمثيل، من هو الممثل، ما الرابط الفعلى بين الممثل والمخرج؟ إلى أى حد يستطيع العرض أن يكرس البحث والفهم المتبادل بين خواصهما؟

أميل دائما إلى وضع الممثل فى مناخ من الحث والمرادة والاشتواء، اللذة هى ينبوع، لذة كشف الإشارة، لذة من نوع خاص، الفهم الحساس ورهافة العزف المشترك بين المخرج والممثل للوصول إلى ابتكار ينبوع ومصدر انبعثت الصوت، الصوت والكلمة، الكلمة التى ينبغى أن يتعامل معها الممثل باعتبارها مكنوزة الشخصى، لا أقصد الكلمة من حيث معناها فقط بل إشعاع الكلمة وامتدادها، وصورها الصوتية والإشارة التى تؤدى إلى الفاعلية الجسدية. ليس من معنى للبروفة دون السفر فى المتعة وصولا إلى اللذة القصوى. الفراغ مادة المخرج والممثل، الطاولة تصبح أشبه بمساحة أو بيت الأسرار، الطاولة والكرسى أيضا. للممثل هيون كما أن للطاولة هيوناً، للطاولة يد وللممثل يد، قلب مقابل قلب وفم أمام فم، نحن نشرع أنفسنا للغرض فى السرانية لأشياء اعتدنا على تداولها أو التعامل معها، أو لأشياء نريد إعادة بحث خواصها كى تبدو جديدة كأنما نقتطفها لأول مرة. سحر البروفة فى شهية التمثيل والإخراج لاستنطاق السحر، سحر الإبحار. الممثل مبحر من نوع فريد، للممثل زاد، ما قبل البروفة حاسم للسطور فى البروفة، بعد البروفة مهم جدا للغد، الغد يخبئ طاقة للتبديل، مادة بروفة اليوم ستكون عتيقة يوم غد، على الغد أن ينسج بجديده يبرز نتيجة لتحضير مسبق، تحضير يقترب من الإحساس بالإقلاع، الطيران إلى فوق، طيران مقصود، مشخص، منظور ومفهوم. بهذا المعنى، كنا نعيش فى بروفات (الاغتصاب). الطاولة تكونت مع البروفة، صارت بعد ذلك ضرورة. تعالوا تجلس إلى الطاولة كى نشرح ونستطلق الملاك والشیطان الذى يسكننا، أيها الممثل اجلس قبالة الممثل، انظر إلى عينيه بمح وبعث، بخت وحب، حب ومعرفة، بمعرفة ودراية لما وراء الوجوه والأرواح والأهادي. دائما أحدث الممثلين عن كاميرا الروى المتهتفة خلف ستائر التمثيل، كاميرا ترصد التحولات فى الدور وتقرأ الانحرافات عن الدور، عندما أقول الدور أعنى قدر الشخصية الذى يمشى على حوافى حساسية ورهافة نادرة. فى بروفاتنا مع ممثلى (الاغتصاب) لم يكن هناك أى معنى للزمن، يسقط الزمن فى بحر النسيان، كأنما ندخل فى لذة غيبوبة ولا نستيقظ إلا بعد سبع ذاتى، هل نشبع من البروفات؟ هذا هو قدر العمل المسرحى، ودونه لن يكون هناك أى معنى للذة التمثيل والإخراج.

ليس الإخراج كابوسا تعليمياً، يفسر الممثل على حركة أو يلهو على إشارة أو يفرض عليه نوصية، والتمثيل ليس انقيادا فطريا ولا خضوعا وليس ذوبانا فى ماء المخرج، إنها البروفة، تقاسم حر على نوع حياة ونوع بروفة، وطريقة حرة.

لهذا، ليس لدى أى جنوح لرسم الحركة مسبقا ولا أميل إلى مخطط أو خطة أو خطوات ثابتة، على المخرج أن يتطلع الشخصيات والنص كى يهضمها مضمناً ثم يعيد تأسيس المخلوقات على المسرح، كأن الجميع يعيشون تحت قبة حلم طهراني، مدنس بحدود واسعة من الدناءة.

وكما يبدو مهما تفكيك بيت النص والكلمات وجوانح الشخصيات، فإن للجسد فى المسرح معنى وخواص وأولوية بصرية، الجسد على الخشبة هو الإشعاع الفعلى، الحضور الجسدى والهالة الجسدية تشكل دائما مصدر العلاقة بين المتفرج والممثل.

الجسد حياة، بالجسد نكتب ما لا تستطيع الكلمة أن تكتبه. في عتمة الجسد يسكن طائر التقمص، أيضا تسكن الآلام الكبرى، في الجسد تتأصل الفكاهة المرة والعفيفة، من ذلك السرداب الجسدى تتغذى الروح، لمة مخبول مطلى باليانسون يسكن الجسد، ثعبان الدور يحشش في قاع الجسد. أعمدة ضوء أسميها ملوكوت الأصابع، في ثلوثات الجسد خمر للأجنحة المرفرفة، في الجسد شجرة العمود، على سطح الجسد تنام الحشائش والمراكب والمواويل والمزهد من الخيام والأرغفة والعطش. على المسرح أطلق مدفع الجسد للثعالب أو النواح، على المسرح يحيل الجسد لاستنطاق فتوته كى يمد الاعتبار لدوره النحتى التقمصى، الثرى والقصيدى الأخاذ فى جسد الممثل، تكتنز الحمول القهائل، الطوفان والفيضانات الكاسحة أيضا تخفى نفسها بين ثنايا الجسد، فى كل عضو من أعضاء الجسد تخفى عناوين الجسد الآخر، الجسد احتمال لم تفتح أبوابه، محطة مشرعة لفتح الكتاب المحرم ونيش الأسفلة المخطورة، هذه هى ترتيلة الجسد فى محراب المنحوت المسرحى، هذه هى عين الجسد التى تسلط الضوء على روح الجسد.

مساء اللجنة

هم التصفيق بقوة، هل تجمع العرض ١٩ مازلت خائفاً مصرأ على نفى نفسى فى غرفة الإضاءة، غير راغب فى أية مجادلة أو سماع أى رأى بسبب التوتر الذى يسببه العرض والتحسب من عيون المشاهد البنائى الثاقبة، فبهروت مختبر الجدل، نقطة تماس الفكر، ينبوع المعرفة، كم تعلمت من هذا العرض وكم دلتنى حياة الأيام العشرة القصيرة على قنديل الحرية المتوثب فى أهل بيروت، أكثر من مرة صرخت بالبحر، يا الله كم أتمم أحرار، ما أعظم أن تبقى أحراراً، ما أجمل أن تحافظوا على كرسال الحرية الفنى رغم ما أصابكم من ويل وثبور يوم قيامه وحشى، إنكم تخطفون طفل الحرية المذبوح فى بلدان أخرى بشراسة، أكثر من مرة غطست فى هذيان الماء على روضة هنوجة، فى فجر يؤشر لى بقدمين هاربتين.

مضت بضعة أيام على عروضنا، جمهورنا أصبح مثل جوقات نحل فطنة، شبك تذاكر يزدهر والياس خورى المزهر فى ليلة الغناء ازداد ازدهاراً فى مساء اللجنة الذى تجتمع فيه مارسيل خليفة وسعدى يوسف وعمر أميرالاي وعائلة الخالدى السقراطى بصحبة زوجه الرائعة وعليها الوردة، رشا الحاملة بالحب، كأنما فى ذلك المساء عدنا إلى أيام بيروت الأولى، شغل أول وقبلات أولى.

فى هذا المناخ الرائع المتوج بتتويج ممثلى مسرحية (الاغتصاب)، كان لنا فى دروب بيروت وبيوتها أصدقاء رائعون، امرأة يعجز الوصف عن تشكيل ملامح روحها بسمولها مريم شقير أبو جودة وأسميها مريم الروح، بيت الكريم كريم مروة الشدراوى الحكيم، صاف النقى، ربحون جباره والطفل المذهول الذى يسكن روحه، عبيد باشا والجارسة، بول كازونوفا شاول عناية الله الصموت، دروب وأزقة وبيت العالفة للسفير، وصولاً إلى غواطر نزه خاطر مرواً بسجارة رفيع على أحمد وجرسه الرنان، عهد يمنى العيد، دكروب سارق القلوب، تلالين أحمد الزينى، إلياس شاكر والمغة، وغيرهم ممن يسكنهم الطيب والمودة انتهاءً بـ«مخصوص الكرامة والشعب العنيد» وهناد زباد الرحباني ذاكرة بيروت الخصبة ولؤلؤتها.

فيروز عيمتنا - فيروز لمجتمنا

الوردة نائمة على المصطبة، الحصان يرمق الوردة النائمة على المصطبة، البحر يمد ذراعيه للحصان الذى يرمق الوردة النائمة على المصطبة، أيام تلوك الحناء بغم قرميدى، صبية بلون الطليقة تدشن أول قبلة عافية فى ليل

الزفاف وأول نومة أنيسة مع أول قطرة ندى على منديل الفجر في قبة الجمر وحولها هتفت مريم، سنسافر صوب السيدة القصيدة، بصحبة الورد على متن حصان نحر بحر وحيد. صفق الخوري ثم تقدم بسرعة مخفيا بين قميصه نوات من «ملكة الغرباء» الجديدة «الفولسفاجن». يخرق الوقت وجان ابن صقر بفكاهته العذبة وسبائه العذبة أعطى لسفرة المساء دخان قلبه وسجاريته. الزمور يزحف وهربات الفول تتعاقب، أما نحن فصرنا على مقربة من بابها الليلكي. الآن سنطرق باب الجنة، الخجل فطري وخوف مرتبك يرك أقدامنا الصاعدة على سلم وسلام، بينما وبين بابها الذهب لحظة انتظار مشعة، من سيطرق الباب؟! بل من سيفتحه؟ أفيروز الروح أم هزلة على هودج من مرايا! بين الشروع لطرق الباب وفتحها ركض قلبي فطرق الباب، دهشتي طرقت الباب، بغداد برمتها ترفع يديها وتطرق الباب، الخيول أيضا على أهبّة الاستعداد للندق على الباب، مساء الندى أبها الباب، مساء الرهيف، مساء السماء، مساء الشوارع، مساء الحرية، مساء القميص المرفرف على مقربة من قلب يرف، مساء المصاييح، والطمانينة النادرة والإنشاد، مساء الغناء والغرائيل، مساء المآذن والنواقيس، مساء الجموع، مساء الكورال المنتظر خفيف الموسيقى يذب في عمود الضوء، يفتح الباب ضوء من مرام شفيف يطل برصانة، امرأة من وقار تقودنا إلى باحة الصالون المسيح بالمسك، هذا هو بيتها، هذا هو مقام القدسية، ههنا تصنع قصتها وقصيدتها، ماءها وجمر لوعتها، نار حنجرتها ونور ثوبها، ضحكة شبابها وشهقة عشقها، قوائم كراسيها وطلاء جدرانها، سقفها هذا هو سقف البيت الغافي في بيت التلاوات، مساء فيروزي يدهو الفجر والبهجة على طاولة واحدة، الفلوت يحمل بين شففيه الكستناء ويمدد قرب كرسبها، الناي نديم الخجل ينحنى على كتفها، كمنجبة تائهة في نوم مطر من حوز الببذ، جاز حافي القدمين يتأبطه سكسون مدهول، الإيقاع يقرص على بساط مزركش، قالت الورقة لقد أتت، أتت، وقع الأقدام ترن من بعيد، أتت عبر دهليز غالت النور، هاهي، في مشيتها رقة أولفها وعذاب جوليت ولوعة كورديليا، في مشيتها صلابة طاهرة ورقة خيفة، كأنما هيونها حفلة من ضوء ثير المكان.. إيش، صممتا، ثم ترقبنا قربها وتلاوين جلستها، الكرسي يفتح ذراعيه بجسد من كهرومان، إيش.. هلينا أن نسكت الآن.

فجوات سكوت يدها إلياس غوري الذي يطلق العنان لطفله المشاكس كي يشاكس ذهلنا وينفرد بتحية أشبه بمزوجة تمزق في الأعياد، مريم هي الوحيدة المتحررة من الارتباك باعتبارها مدمنة على حب فيروز، صارت هوى أشبه بكاميرا تخرص حرصاً قوياً على التقاط صور للتفاصيل، إنها الضحكة، تدور الفم مع الضحكة، لهفة اللقطة، جلال الجلوس، صلاة الصوت، جمر الضوء في حركة العين، بخور الترحيب، عذوبة المسامرات، عفوية وهفة، والخوري مثلي هزه المشهد، اضطربت قدماء، يذاه امتدنا إلى نظارته التي أزاحها وأحدها بسرعة البرق، القهوة أنقذت ارتباكنا فهددت اضطراب اللغة، ادعينا الانشغال بالقهوة وتذرنا بها، كادت قهوتي أن تسقط على قميصي، يا للفضيحة لو سقطت قهوتي على قميصي! من فرط دهشتي راودتني أكثر من فكرة شيطانية، المشي مثلاً بلا سبب، أو النقر على الطاولة، أو الابتسامات اللجوجة غير المبررة، أو الصراخ، لماذا لا أصرخ؟ تمنيت مثلاً لو أجز الكرسي كي أقره من كرسبها لأهوص في عيني خبأت في قبتها كل مصاييح الدنيا وعصاها، لماذا لا أحدثها مثلاً عن العبء والأسكنجبل، لماذا لا أحدثها مثلاً عن أمي التي حملتني تسماً وحملتني تسماً من سنين مديدة؟! هل أحدثها عن القطار الذي هتك بيروت؟! هل أكلّمها عن جمعة الجموع الدامية، عن الكوفية أحدثها مثلاً، أم الفارس الذي ذبحه بنو قومه، هل أحدثها عن عبدالله الأسدي، أخى وابن أمي الذي مات دون كفن ولا تابوت في عراء أجرد؟ هل أحدثها عن كأس القبة أم عن القابلة، عن الفقدان الذي يحتل بيتي، عن سورة الثبور والكرب والفارس المذبوح ساعة الصلاة؟ أحدثها عن ابن ملجم الذي ذبح عليها، عن الوداع الأخير للعراق الفريق، عن القطارات المخبولة وهربات الحريق، عن سيف الطاغية أم عن الأم الوحيدة النائمة في الوحشة، عن الأضرحة مثلاً، أأقول لها كل ما عندي مرة واحدة ثم أهرب كسكير شرب الخمر مرة واحدة ثم مات؟!



تقرير عن تجربة حكايات قرية التوت**

زو زياو زونج**

كانت تساورني الرغبة دائماً في عمل مسرحي يقدم أفكارى حول تطوير المسرح الصينى الحديث بادناً بمفهوم النص. فأنا أريد تنمية تراث الدراما الواقعية، وأن أتعلم المبادئ الجمالية للفنون التقليدية الصينية من مفهوم متقدم، وأن أتعلم لقدماً على كل مصادر المسرح التجريبي القيمة؛ بما فيها المسرح الحديث. وبساطة، أريد معرفة المزيد عن تطور فنون المسرح من خلال عملية مزج منطقي للمصادر العديدة، سواء كانت صينية أو غير صينية.

وفي شعباء عام ١٩٨٦، قررت استخدام ثلاث قصص متصلة لزو زياو زونج عن قرية سانجشو بينج، التي تعنى حرفياً «قرية التوت»، كإدابة لهذه التجربة. ولقد أثرت في القصص تأثيراً عميقاً. فهي تعرض للحيوية والمرونة غير العاديتين لأمتنا، وتقدم تحليلاً جريماً لمصيرها من خلال مضمون تاريخي متعمق. وفي رأي أن أعمال زو تدعو إلى عملية إصلاح اجتماعي جذري.

ولقد اصطلحت أهم أعضاء الفريق الإبداعي مرتين إلى منطقة الجبل التي تقع في الشمال الغربي، حيث توجد القرية، وذلك حتى تقوم بعمل ميداني خاص بالمعرض. وأخذنا نحاول أن نصبح أكثر اقتراباً من الشخصيات

* ترجم إلى الإنجليزية ناي. سي. فاي، وترجمه إلى العربية وليد الحمامصي
** زو زياو زونج هو أستاذ الإخراج ورئيس الأكاديمية المركزية للمسرح في بكين. ومن أعماله المسرحية الأخرى التي لاقت استحساناً طيباً: «ماكبث» (١٩٨٠)، «وهر جيت» (١٩٨٣). هو أيضاً مؤلف كتاب دراسات في فن الإخراج عند زو زياو زونج الذي نقله لين يينيو بكين. دار نشر المسرح الصيني، (١٩٩١).

فى بيئتها الأصلية، وأن نتمسك فهمنا للقصص المكتوبة، وأن نثرى تجربتنا الحياتية وتفكيرنا. فيما بعد، شرحت - معتمداً على المبادئ الجمالية، ومن خلال مزج مفهوم تراثى فى الدراما - فى توحيد أعمال تشين زيدو وباج جيان، وقد قام زو زهاو بنج - كاتب القصص الأصلية - بكتابة نص (حكايات قرية التوت)

والتوت هى قرية صغيرة ومنطقة جبلية فى شمال غرب الصين. ولأنها تبعد مسافة تتراوح ما بين أربع وست ساعات عن أقرب مدينة حديثة، فهى محاطة بالعديد من الجبال العالية. وهناك الأراضي الجدياء وتماثيل بوذا المعقدة على سفوح الجبال، والمربعات البدائية التى تسير على عجالات خشبية لا تذكر الزائر بأرض شرسية فقط، ولكن أيضاً بثقافة حية وثيرة من عصور قديمة. ففى هذه الحفرة الحية لقرية، يتمثل المجتمع الإقطاعى المظلم والطويل، كما يتمثل قدر الفلاحين على مدى خمسة آلاف سنة. فمن ناحية، يكافح الفلاحون بعناء ضد الفقر المدقع والبيئة القاسية. ومن ناحية أخرى، فهم يعيشون بمقلية جماعية مغلفة التفكير، رجعية، إقطاعية ومتخلفة. فأجداد سكان قرية التوت هم الذين حملوا عبء تنمية الصين وإبقائها على قيد الحياة، كما وضعوا أسس حضارة هضبة الأرض الصفراء. ومع ذلك، فما زال سكان قرية التوت اليوم يعيشون فى حالة من الانزوال والجهل والفقر الشديد.

ولفترة طويلة من الزمن، كان سكان القرية يقبلون وجود عمليات الزواج التجارى المهيمن للأدمية على أنه أمر مبرر تماماً. فهم موجهون بشكل كامل نحو الإخلاص القبلى؛ فكل قبيلة فى القرية هى غاية فى التفرد والهدوء؛ إلى درجة أن الصراعات الوحشية والقاسية تقوم كثيراً مع أعضاء القبائل الأخرى. فعلى سبيل المثال، كانت عائلة واج زيكى عائلة جديدة نسبياً فى القرية، ولم تكن تنتمى إلى القبيلة المسيطرة. ولهذا دُمِرت هذه العائلة نهائياً من قبل قبيلة لى، حيث أراد أبناء هذه القبيلة الاستيلاء على منزليهما الكهفيين المهدمين. وعادة ما يتشاجر لى جيندو بكل ما أدنى من قوة على مثل هذه المكاسب الثقافية. ولكن هذه التفاهات نفسها هى ما يحتاجه الفلاحون الفقراء - الذين يعانون من القذارة - من أجل البقاء على قيد الحياة. وحينما كنا فى الجبال، تعرفنا على عدد من الباقين على قيد الحياة من عمليات تجارة الزواج، الذين تحولت حياتهم إلى حياة بائسة؛ فقط لأن كل عائلة من عائلاتهم أخذت من خمسمائة إلى ثمانمائة ين صينى (وهو ما يقرب من ثلاثمائة دولار أمريكى بحساب العملة فى السبعينيات) من عائلة أحد الأشخاص. كان هذا المبلغ كافياً لشراء امرأة، ولكن مع وأد ما لديها من حب ومشاعر.

لقد أثبتت تجربة «حكايات قرية التوت» أن الجماليات والأشكال والأساليب المختلفة يمكن أن تمزج بشكل منطقي.

وتدور أحداث القصص خلال الثورة الثقافية. ففى مثل هذه القرية، فى مثل هذا الزمن وذلك الوقت، اتخذت ثلاث قوى من أجل تشيى السكان؛ وهى الإقطاعية التى تصيب بالمعجز، واليسارية المتوحدة، والفقر المادى القاسى. هذه الحقائق مجتمعة أدت إلى أن يحارب الفلاحون بعضهم بعضاً بطريقة عمياء، مما أدى إلى وقوع المأساة.

وفى رأى أن رؤية الكاتب تعتمد مجرد كونها قرية جبلية صغيرة فى الشمال الغربى، فى وقت محدد؛ حيث سيطرت اليسارية. فمن خلال التركيز على عدد من الفلاحين الذين لا أهمية لهم فى الظاهر، تهدف قصص زو إلى نقد اليسارية المتعصبة والإقطاعية، وأن تساعدنا على فهم كل من تاريخنا وحاضرنا. فلقد شاركنا وما لنا

نشارك سكان الثوت في بعض السمات والعقليات الثقافية وحتى المصير. لقد كان الحب العميق لوطننا اليأس الصين، هو الدافع وراء أن يقوم فريقنا المبدع وبافتحاش ومسرحية (حكايات قرية الثوت). لقد كنا نأمل أن تجعل الناس يفكرون في العقليات الثقافية الصينية على مدى الخمسة آلاف عام الأخيرة، وأن تزيد رغبة أمثالي في تحسين الذات، كما كنت أأمل أيضاً أن يعكس العرض مدى أهمية التعجيل بالإصلاح الاقتصادي الجاري في الصين.

والمسرحية تحافظ على بناء القصص الأصلية بأسلوب رسم البورتريهات الجماهيرية. فليس هناك عطف رئيسي للقصص، ولكن هناك ثلاث حكايات متداخلة كما لو كانت ثلاث حركات موسيقية. وقد تعج المسرحية بقصص حقيقية موثقة، ولكن الكورس يقوم بسرده جزء من أحداث القصص. بالإضافة إلى ذلك، فمن خلال عملية دقيقة من المونتاج للمشاهد والفقرات المختلفة، تنجح المسرحية في الحصول على تأثير تفرسي يشبه المسرحيات الملحمية.

ويعاني كل من واج زيكى الذى لا ينتمى إلى القبيلة، وثور المزرعة، هيرليپ، من المصير المأساوى نفسه، فكل منهما يتعرض لعملية «صيد تؤدي إلى الموت» على أيدي تجمهر مجنون. وقتل هذين المخلوقتين يمثل عملية قتل ذاتي لسكان القرية وبالرغم من ذلك، فتصرفاتهم تجاه الاثنين مختلفة. فالقرويون المهيرون يشعرون بحالة من السخط والجنون وهم يقتلون الثور من أجل إطعام بعض الموظفين الطغاة. في حين يشعرون باللامبالاة وهم يضمنون واج في السجن بسبب جريمة لم يرتكبها. ومن أجل فضح الطبيعة المأساوية لهذين الحدثين المنفصلين، وإصابة المتفرج بالصدمة، فقد رتبنا المشاهد بالتسلسل التالي: يقوم الفلاحون بهاجمة واج، واج يركض عند قبر زوجته لى جيندو يصدق على عملية القبض على واج، يقوم الفلاحون بمهمة حماية الثور، يضمنون واج في السجن، يضرب الفلاحون الثور حتى الموت. وقد كنت أأمل أن تستدعي طريقة المونتاج هذه بعض التفكير التاريخي من خلال الحكايات العادية.

يمكن أن تساعد فكرة تعلم كيفية تحقيق المسرح التقليدي لعملية المزج الجمالي بين المشاعر والعقل في البحث عن مسرح أكثر قوة فلسفياً.

في معظم المشاهد يكون الحدث درامياً مقصوداً منه أن يخلق إلهاء بالواقعية، مثلاً صراعات الشخصيات وتصرفاتها في موقف معين. ولكن هناك أيضاً بعض الأجزاء الرمزية في الإخراج، التي تخلق تأثيراً «برهنتياً» فعلى سبيل المثال، حينما تباع يويوا ذات الاثنى عشر عاماً، حتى تسمح بزواج أخيهما المتخلف عقلياً، لراها ترتدى قناع قرد على سبيل المزاح مع أقاربها قبل مغادرتهم. وفي الحال، تتماشى هذه الأساليب والعادات الجمالية لرواد المسرح الصيني، في حين تستغل أساليب المسرح الملحمي التي تثير التفكير.

لقد علمتني تجربتي في المسرح أنه إذا قام مخرج برهنتي بكسر العلاقة المنطقية بين العاطفة والعقل، فإن العاطفة يمكن أن تهمل، مما يؤدي إلى شعور المتفرج باللامبالاة. فإذا تدخل المخرج بقسوة في توقعات المتفرج الطبيعية والمنطقية، السردى منها والعاطفى، فإنه يحبط تدفق المشاهد، مما يؤدي إلى الإقلاق من مقبته فلا مبالاة المشاهد لا تعوق المشاركة العاطفية فحسب ولكنها تعوق التفكير أيضاً. وينبغي علينا أن ندرس بعناية كيفية مزج المسرح الصينى التقليدي بجماليات العاطفة والتفكير. ويمكن أن تساعد فكرة تعلم كيفية تحقيق هذا النوع من المسرح لهذا المزج في البحث عن مسرح أكثر قوة، فلسفياً. ومن خلال إخراج المسرحية، كان من آمالي أن أبه تفكير المتفرج عن طريق جذب انتباهه وتعاطفه وتفرسيهما من الشخصيات. ويتجسد المزج بين العاطفة والعقل في

أسلوب التمثيل المتبع في المسرحية. فالعلاقات في المسرحية بين الممثلين وأدوارهم، وبين الممثل والمشهد، هي علاقات ديناميكية. فليس المفروض في الممثل أن يصبح شخصية لحسب، ولكن أيضاً أن يعلق على هذه الشخصية. وأحياناً كنت أطلب من الممثل أن يندمج مع الشخصية التي يؤديها، مؤكداً ضرورة التعاطف معها. وفي أحيان أخرى كنت أطلب منه أن يهاد عن الشخصية مؤكداً أهمية حكم الممثل على دوره. كنت أريد من الممثلين أن يكتفوا علاقاتهم المختلفة مع الجمهور وفقاً لاحتياجات المسرحية. وبالرغم من ذلك، فهدفتنا الأولى من هروقات المسرحية كان أن يقوم الممثل بعمله معتمداً على التجارب العاطفية. حتى في المشاهد العرضية، مثل مشهد ضرب القور، الذي اتبع فيه أسلوب عالي في الجودة والشهرة، ومثل بطريقة الحركة البطيئة .. حتى في مثل هذه المشاهد كنا نريد من الممثلين أن يظهروا مشاعر حية واضحة. كان على الممثل دائماً أن يعيش مع مشاعره الخاصة والحقيقية، سواء كان يقوم بالاندماج في الشخصية أو يعلق عليها، سواء كان مهتماً بمصير الشخصية أو بالفلسف والوصول إلى ما وراء حدث معين.

ولقد استعملت بعض الصور القاسية نسبياً حتى أقرب المسافة بين المشاهد وتجارب الشخصيات. لقد جاهدت في أن أجعل المشاهد يواجه مشاعره الخاصة، دافعاً احتماله الحسى إلى أقصى الحدود، من طريق مشاهد مثل: أحد الموظفين وهو يسكب كوباً من الماء المغلى على وجه لى جيندو، أحد الموظفين يركبه كما لو كان مجرد حيوان نقل، فولين المخفف يركل زوجه الطفلة التي اشتراها بقسوة ويجردها من ملابسها جبراً حتى يستعرض ملكيته، العروس الطفلة تكافح في الوقت نفسه بجنون وتصرخ بكل ما لديها من قوة.

ومع التركيز المتزايد في المسرح على الرؤية الموحدة للمخرج، يكون على الممثل في بعض الأحيان أن يفقد نفسه في مفهوم المخرج العام، وأن يقوم مباشرة بتقديم مشاعر المخرج وميوله العامة. وفي نهاية الفصل الأول حينما تساعد كايهاج حبيبها يوا الذي كان قد أصيب لثوه بكسر في قدمه من جراء احتكاكه بمجموعة من الرهاق، نراها تودعه مع بقية حاصدى الموصول المهاجرين، غالباً وداعاً لن يعقبه لقاء ثان. ولقد طلبت من الممثلة أن تتحرك من موقف خاص إلى حالة أوسع من التفكير، فهي لاتدعو من أجل يوا فقط، ولكن من أجل كل المزارعين الصينيين المكافحين، وهي تتأمل مصيرهم الجماعى القاسى. لقد حاولت دائماً أن أظهر هذا النوع من التفكير العقلانى المدفوع بالعاطفة، فأنا أتوق إلى إعطاء المتفرج كلا من الإثارة العاطفية والتفكير العقلانى في وقت واحد.

من خلال فهم المشهد شعرت بأنه ليس مشهداً خاصاً بامرأة واحدة تتعمرى، ولكنه يمثل عدداً لا حصر له من النساء الصينيات اللاتى أدى الجهل الإقطاعى إلى تعطيجهن وإهانتهم بوحشية.

ومن خلال مرج العاطفة والعقل في هذه المسرحية، فإن أسلوبى بناء الإيهام وكسره يعملان بشكل دائم معاً، وغالباً مايتبادلان الأماكن والأدوار.

وهناك العديد من مؤثرات كسر الوهم في الدراما الصينية التقليدية المقتاة. ولكن حينما يُكسر الوهم بالواقع يتنى مكانه الوهم بالشعرية، مما يؤدي إلى تنبيه خيال المشاهد. (وحكايات قرية التوت) هي دراما مستحدثة، ولكن في المشاهد الرئيسية القليلة حاولت أيضاً أن أستخدم تقنيات كسر الوهم الواقعى فى، حين كنت أبنى الوهم الشعرى حتى أحفز تداعيات إبداعية في ذهن المشاهد. إننى أهدف إلى تقديم حقيقة ذاتية وليست موضوعية. وأسمى هذه النوعية من الوهم بـ «الصور الشعرية».

وفى مشاهد كايهاج وبها المهيمن اللذين ينتميان إلى قبيلتين مختلفتين، استخدمنا رقصة رمزية عن «صيد روحين»، بدلاً من تمثيل مشهد واقعي من العصور الوسطى عن عذاب الخاطفين الصغيرين، الجسدى والعاطفى. وبشكل عام، فأنا أهدف من خلال الصور الشعرية إلى إثارة المتفرج من ناحية التفكير الفلسفى والتذوق الجمالى. ومن ناحية أخرى، يجب أن يتماشى ذلك والاتجاهات الجمالية للفنون الشعبية والتقليدية الصينية، حتى يستطيع رواد المسرح ذوى الخلفية التعليمية المتوسطة الشعور بالانفعال مع الإيقاعات الجمالية بواسطة الصور التى أخلقها.

ويعتبر مشهد ضرب الثور حتى الموت قمة تصاعد أحداث المسرحية منطقياً وعاطفياً. فقد قررنا خلق مشهد غير مروج بالوهم ونحن نكتب النص. وبعد تجربة الكثير من الطرق، استقر رأينا على رقصة شعبية لأسد - فى حين يقوم شخصان بدور الثور الذى يقترب شكله وزينته وحركته من الأساليب الشعبية قدر الإمكان. وبشكل شامل، فقد قام مصمم الرقصات زاد تشا بنجر، ما لينج، وزين زهاو شان ومصمم الملابس هودو كيدى ومنفذ الإضاءة مو باياسو ومساعدوه وكل الممثلين، بخلق صورة شعرية ومأساوية فى مشهد «صيد الثور».

ومن خلال بحث عن أسلوب ونكهة الفنون الشعبية الصينية، جاهدنا أيضاً فى مزجها ببعض العناصر من الفنون الغربية. ولقد قامت الموسيقى (التي وضعها جونج وجهاج هو نجشج) بعملية صهر بعض الإيقاعات الحديثة فى الأرقام الشعبية، عن طريق وضعها فى مواقع ريفية. ولقد استطاع مصمم الرقصات أن يجعل إحدى الرقصات الشعبية الصينية تعج بإيقاعات الرقص الحديث المرح.

لقد حاول مخرجو المسرح الصينيون فى السنوات الأخيرة أن يؤكدوا حساسيتهم الفردية ورؤاهم الخاصة - انطباعاتهم الشخصية وتأثيرهم على الحياة، تفسيرهم للنصوص، وآراءهم الفلسفية - بهدف إظهار ذلك بشكل مباشر على المسرح. والصورة المسرحية الناتجة هى صورة غالباً ما تكون سيريالية ورمزية، بدلاً من كونها صراعا دراميا مكرراً أو تمثيلاً واقعياً. وفى رأى أن أسلوب العرض يجب أن يعبر عن فلسفة واضحة المعالم، إذ دون هذه الفلسفة يصبح أسلوباً مائلاً وفارغاً، وعلى الأسلوب أيضاً أن يكون ثرياً بالخيال الشعرى، الذى دونه يصبح مجرد تمثيل يئس لآراء مخرج معين.

لقد استعملت بعض الصور القاسية نسبياً لأقرب المسافة بين المتفرج وتجارب الشخصيات.


إن المنظر الذى يعمرى فيه فولين زوجته كينجنو أمام الناس هو مشهد يصيب بالصدمة، ويوحى بالإثارة. ومن خلال فهمى المشهد، أدركت أنه لا يهبر عن امرأة واحدة تتعمرى، ولكنه يمثل عدداً لا حصر له من النساء الصينيات اللاتي حطمنهن الجهل الإقطاعى الذى ساد آلاف السنوات وأهانهن بقسوة كانت رؤيتى تتركز على كينجنو التى تريد أن تصبح أما ولكنها لا تستطيع ذلك، وهى ترقد بلا أهل على الأرض الصفراء، موضع ميلاد الحضارة الصينية، تتركز؟ على جسدها العارى الذى يشبه الرخام. بعد ذلك حاولت أن أجسد صورة رمزية لإخراج ما فى قلبى من حسرة، صورة تساعد على ترجمة نقل التاريخ إلى شئ محسوس. لهذا، فحينما يلوح فولين بملابس زوجته الداخلية ويصرخ فى وجه الفلاحين، نرى هؤلاء الفلاحين يتحولون إلى ضمير قرية التوت لكونهم شهوداً على تاريخ الصين المأساوى. إننا نراهم يقفون فى خط منحني بشكل متناسق، فى حين يبدأ غناء الكورس الخفيض فى الظهور. وحينما تمرت الزوج يظهر تمثال قديم من الحجر الأبيض لامرأة. وهنا نتقدم كايهاج، وهى ضحية

أخرى من ضحايا الإقطاع، من التمثال، مقدمة له منديلاً أصفر اللون. في هذه اللحظة كان قلبي يقول: «أيتها الناس! احفضوا رؤوسكم وانظروا إلى أصول أمتنا - الأم والأرض». ومع انخفاض الأضواء، يتحرك الأشخاص الراكعون على الأرض كما لو كانوا يتحركون نحو اللانهاية، في حين تبدأ خشبة المسرح الدائرية في الدوران. ولقد كنت أرمي إلى أن يتسع مفهوم المتفرج عن المسرحية على النحو نفسه.

إن الفلسفة والعاطفة الشعرية لا تنطلقان ببساطة من ترتيبات المخرج العشوائية؛ إنهما يفهمان بالتدريج وينموان من خلال تصرفات الشخصيات، العلاقات والصراعات فيما بينها. فهناك عملية انتقال من النثر إلى الشعر. فعلى سبيل المثال، قبل مشهد ضرب الثور، نرى مشهداً آخر يحاول فيه أحد الفلاحين المهتمين بالثور أن يحمله. إنه يعامل الثور بحنان كما لو كان ابنه. ولذلك، فنحن نراه لا يسمح لأى شخص بأن يمس معاملته الشوك كانت هذه إحدى القطع النثرية، أما الثور فنحن نراه من خلال قناع مزين زينة شعبية، يقوم اثنان من الممثلين بحمله. ويلى هذا المشهد مشهد آخر نرى فيه واچ زيكى وهو يساق إلى السجن .. إلخ. فهذه المشاهد تؤهب المتفرج أسلوبياً وجمالياً لتساعد الأحداث الفلسفى والشعرى.

لقد صعد مصمم الديكور لوبويوان شنج معنا إلى حفرة الأرض الصفراء. ولذلك، فقد نمت لديه الرؤية الشعرية فيما يختص بمكان الأحداث؛ لهذا فقد صمم حفرة المسرح على شكل خشبة مائلة دوائر يبلغ قطرها خمسة عشر متراً - ترمز إلى حفرة الأرض الصفراء القديمة - يعلوها عدد من الحجرات الكهفية وحظيرة، صممت جميعاً بواقعية شديدة التركيز. وتدور المشاهد النثرية بشكل رئيسى فى أماكن واقعية، فى حين يقدم الكورس أحداث المشاهد الشعرية - التى تقوم بعملية تقطير فلسفى لمصير الإنسانية - واقفين على الأرض الصفراء الشاسعة والرمزية. ولا يمثل دوران الخشبة تغييراً على المستوى المادى فقط، ولكنه يشير إلى تغييرات ما بين المجالين المادى والسيكولوجى، تغييرات ما بين السرد النثرى والإلقاء الشعرى أما بين المحاكاة والعرض. ولقد كوننا عدداً من الصور الجذابة معتمدين على هذه التغييرات، وعن طريق هذه الصور حاولنا توصيل فلسفتنا إلى المتفرج.

إننى أؤمن بضرورة زيادة الأشكال المسرحية. فالموسيقى والرقص والسينما وغيرها من الأنواع الفنية تثرى فنون المسرح، وتجعل من المظهر الجديد للمسرح وطرق تطويره مجالات لاحتها. ولكن، وبالرغم من ذلك، فالمسرح سيعتمد دائماً على خصائصه الأساسية النابعة من داخله - الحدث والصراع ووجود المتفرج - وعلى مصدر جاذبيته، وهو الشخصيات الحقيقية النابضة بالحياة فيما يختص بالإخراج. فالإبداع الحى للممثل ما زال المصدر الرئيسى الذى يجذب المتفرج بالرغم من تزايد أهمية الرؤية الفنية الفردية للمخرج وارتقاء الفنون الخاصة بتصميم الخشبة. ومعتمدين على هذا النوع من الإدراك، بدأنا - فريق العمل - فى تنفيذ نص (حكايات قرية التوت) مع الممثلين.

إن الفلسفة والعاطفة الشعرية لا ينبعان فقط من الترتيبات العشوائية لمخرج ما، فهناك عملية تحول من النثر إلى الشعر. 

ولقد أمضى ممثلون - وهم جميعاً طلبة فى برنامج متخصص للعمل مع الممثلين ذوى الخبرة فى أكاديمية بكين المركزية للدراما - وقتاً طويلاً فى التحضير لهذا العرض. فقد قاموا بتمثيل عدد كبير من الأجزاء القصيرة بعد عودتنا من منطقة الجبل فى الشمال الغربى، معتمدين على ملاحظاتهم الدقيقة لسكان هذه المنطقة. وفى المرحلة التالية، كانوا يقومون بتمثيل أجزاء تعتمد على شخصيات المسرحية. فقد طلبت من الممثلين أن يقرؤوا من شخصيات المسرحية بالدرجة التى تمكنهم من ربط هذه الشخصيات بشخصيات أخرى حقيقية رأوها فى القرية. فأننا اعتقد أن قدرة الممثل على بدء البروفات تأتى بعد قدرته على تصور تصرفات الشخصية وأحاسيسها فى أى

موقف ممكن. وذلك هو السبب في أن الممثلين، حتى أولئك الذين لم تتعد أدوارهم عدداً من الأسطر، قد رُسِموا بشكل غاية في الصدق والحيوية. فالكثير من اللحظات التي بهرت المشفرج في العرض كان من وحي إبداع الممثلين.

ومن ناحية أخرى، لم يكن نريد أن يسكب الممثلون كل مالدبهم من مشاعر مسافة على المسرح. فكثيراً ما طلبت منهم أن يعبروا عن ميولهم تجاه الشخصيات، سواء بشكل مباشر أو متضمن. وعلى سبيل المثال، فنحن نرى لى جيندو يركب بصوت عال ثلاث مرات في المسرحية. في المرة الأولى يذرف دموعاً مصطنعة بهدف التأثير على الموظف وحماية مصالح قرية، هنا يسود الممثل الذي يقوم بالدور شعور بالإعجاب بمهارة الفلاح. وعندما يركب لى لاستدراار عطف الفلاحين بعد أن نخلت عنه ابنته كايغاج بسبب طرقه المستبدة في التعامل، يكون على الممثل أن يقوم بتوضيح شعور لى للمشفرج، وهو شعور بعدم الخجل بصحب بالغثيان. والمرة الثالثة التي يركب فيها لى هي حينما يحاول أن يرغم ابنته على قبول الزواج الذي قام هو بالترتيب له. في هذه اللحظة، يدور حوار داخلي في ذهن الممثل مضمونه: انظروا! لقد تحول لى إلى ذئب يأكل الأغنام؛ فالممثل يرسم الشخصية بشكل مقنع في كل تفاصيله، في الوقت ذاته الذي يقوم فيه بتوصيل هذه الرسائل الاجتماعية «الموضوعية»

إن مثل هذه التصميمات الإخراجية المتميزة - «الإمساك بالزائبين»، «تعريه فولين كينجنو» و«ضرب الثور حتى الموت» - تنجح فقط حينما يساندها أداء قوى للممثل، الذي بعدم حضوره تفشل الأساليب والصور الإخراجية في أداء وظيفتها.

وبصراحة، لا يمكنني أن أوضح الكثير فيما يختص بتشكيل مفهوم (حكايات قرية التوت). ففي فترة التحضير للتجربة كثيراً ما جلست أمام نموذج تصميم المكان في ساعات متأخرة من الليل، أستمع مراراً وتكراراً إلى القطع الموسيقية التي تكون قد وضعت لتوها. وإذا سألت أحد عن كيفية إدراك هذه الأشياء، فردى يكون فقط أنها ظهرت حينما اندمجت الفنون المرئية مع الصور السمعية الحياتية مع الأدب، وغير ذلك من الفنون الشقيقة التي تفاعلت مع بعضها وبعض من خلال عاطفتي الشعرية تجاه الحياة. وحينما أتأمل هذه التجربة الآن، أجد أنني أؤمن بشدة بأن الحياة تولد الإبداع الفني، سواء أكان هذا الفن يتبع الواقع أم يتبع الأفكار، سواء أكان ملموساً أم مجرداً، سواء أكان يقوم على المحاكاة أم العرض.

إنني أتوق إلى مزج بعض الأفكار الفنية الجديدة وغير المألوفة، وكذلك المبادئ المسرحية، بجماليات الفنون التقليدية الصينية، بالرؤى الجمالية لرواد المسرح الصيني. وحتى نصل إلى التمازج وليس فقط تراكم أفكار جديدة، فعلينا أن نهضم الأفكار «الغريبة» تماماً، ثم بعد ذلك نحولها إلى إلهاماتنا الخاصة. إنني أدرك سحر العروض التجريبية الخالصة وقيمتها. ومن ناحية أخرى، فقد أثبت (حكايات قرية التوت) أن الجماليات والأشكال والأساليب العديدة يمكن أن تمتزج بشكل منطقي. إن مثل هذا التمازج سيأخذ أشكالاً عدة، وينتج الكثير من الأعمال المسرحية المشرقة.



المسرح ملاذى الوحيد

سمير عبد الباقي *

تتملكنى كلما اقتربت من المسرح، ودفعنى جنونى للكتابة المسرحية، عدة أفكار أو قل «تخاريف» إن شئت. وتكاد تتلبسنى أو تلمسنى لمس الجن والعفاريت للبشر فى العقيدة الشعبية، فتلون على الفور كل فكرة مسرحية تلوح لى أو تغربنى. ومن هذه «الأفكار / التخاريف» واحدة محورية أكاد أوقن بقينا جليا (بحقيقتها) نقول: «إن التاريخ الإنسانى مضحك لدرجة الموت، ومؤلم وكاذب بصورة كوميدية تثير الدهشة حتى البكاء!!».

وفكرة أخرى أقل تمحورا تؤكد لى «أن كل ما يحدث الآن قد حدث من قبل، فى مكان ما وبصورة ما تكاد لشدة الاختلاف أن تتشابه فتشبه علينا نحن المساكين المضروبين بالفن وبالكتابة»!

وكلما قرأت كتابا فى التاريخ أو أبحرت فى أحد كتب التراث، رسميا كان أو شعبيا، يتأكد لدى هذا المعنى، أو أجدنى أبحث، فى ثنايا الأحداث والحوادث، وفى سلوك الشخصيات ونصرفات الأقدار، عما يؤكد لى. فالإنسان العادى الذى لا تذكره تلك الكتب إلا مجهلا أو مجموعا مكتلا فى غوغاء أو دهماء أو حرافيش، تعرض منذ فجر التاريخ - ولا يزال - لعمليات طحن عظام دائمة، وغسيل دماغ متواصل بالأكاذيب الباردة أو الساخنة التى يتقنها السادة. وكانت غفلته المتوارثة، وطيبته البلهاء، وحاجاته المهرمة دائما، وجوعه الروحى والجسدى، وفهره المادى والمعنوى، هى المشهيات الدائمة على موائد السادة من أباطرة وقيصرة وكهان ومشايخ وقادة مستبدين، أبطالا أو متبطلين.

* شاعر وكاتب مسرحى مصرى.

ويخيل إلى دائما عندما أطالع سيرة إنسان فى أى زمان أو مكان، وعلى أى أرض كان، أن «القراءة والكتابة» كانت أكبر نعمة أصابت البشرية بقدر ما نحن نعتبرها نعمة ونورا، وأنها كانت السلاح الأكثر تأثرا وتدميرا فى التضليل والخداع، وأداة للغدر والقتل أكثر مما كانت أداة للتطوير والتفسير والتطوير، لكثرة ما أبدعته من تبرير وتخوير وتزوير. ولذا، يكاد يكون هما دائما ومقلقا لى ذلك الدور المزدى الذى ارتكبه ويرتكبه من فازوا وحازوا معرفة القراءة والكتابة، فامتلك رقابهم وملكهم «الجهال» وسلطوهم وسخروهم لظعن عظام وعقول البشر العاديين البسطاء.

ومع ذلك، فأنا لا أزدري الثرات كله، وكذلك لا أقدسه كله، مثلما كتبت يوما على ظهر غلاف مسرحيتى المنحوسة (سهرة ضاحكة لقتل السندباد الحمال).

ولكننى مثقل بمخلفات أجدادى المتخلفين القساء، أكلى اللحم النيئ وصانئى الفؤوس والسفن ومبدعى تماثيل النساء العاريات وحكايات الثعالب الضاحكة.

ولذا، لا أكتب شعرا.. ولكنى أتتفلس.

ولا أكتب مسرحا «شعبيا»! ولا أحلم بهت لن يكون.

ولكننى أحاول الاعتذار عن الدور الذى قام به جنس من الذين عرفوا الكتابة والقراءة، لأننى متعجب أحاول التخفيف من أحمال المتعجبين، منكود بهوائى الفنية، مكبل لزمر المناكيد والمبيد والحالمين، أطمع فى ضحكة من القلب تزلزل ركام البكاء المقهور، ودمعة من أعماق النفس تبدد ظلمة القهر المحزن، وآهة من أعماق الروح والقلب تطفئ نيران الغل التى تركبها رياح الغباء.

ومن هنا، كان عشقى المسرح ورعوى منه.

كان شغفى بالأعبي وخداعه، ووهمه وصراخه، نبلة وخسته، قسوته وسموه، ذلك لأن العشق الأول والهيم الأكبر هو الإنسان، العادى والبسيط. وهو ما يفرنى بمحاولة إعادة صياغة أفكار حكاياته المعجزة وقصصه الملتفة، لتتضمنها معدة المعاصرين ممن أفسدتهم الشاشات الصغيرة والكبيرة، وأصابتهم بالعمى «الحيشى» والغباء الآلى الحديث، فى محاولة ساذجة - ولكن نبيلة - لإعطائهم مبررا جديدا للخلود فى حب الخدعة الكبرى المتجددة أبدا، حول الأمل والحلم بالمعداة.

كذلك أحاول فيما كتبت، وحاولت، أن ألبس أحداثنا عصرية لباسا تاريخية شفافة.. لا هربا من محاذير الأمن والرقابة، أو هروبا من موبقات السياسة أو طلبا للكياسة، ولكن لأن الواقع الحى المعيش أصبح للقرىب منه عديم الإثارة بقدر ما هو مفجر للغضب والحزن، وغير قادر على إثارة الدهشة المحركة للفن، بقدر ما هو مشير للقلق والقرق. ولم يكن الغضب ولا القرق إلا عوامل مساعدة ضعيفة للإنهام، لا تنتج إلا الملودراما. ومن هنا، كيف كان ممكنا أن أتناول حادث مقتل زعيم المنصة لإامن خلال تركيبة مسرحيتى «إقرا الفاتحة للسلطان» التى قدمت أول مرة باسم «الغورى يبنى الهرم الأكبر». ورغم تأثرى الكبير فى «الفورم» بما صنعه ماكس فريش فى مسرحيته الملهممة الكاسحة (سور الصين)، التى تملكنتى منذ قمتا بتدريبات عليها من خلال جماعة الدراما الشهيرة صاحبة (فى حب مصر) وأسند لى مخرجها الفذ (صلاح) دور هواج تى، فإننى كنت خاضعا تماما لما يفور فى قلبى وعقلى حيال اغتيال أى «غورى» فى أى عصر. وذلك بالرغم من اعتراض البعض، لأن الغورى كان المملوك

الوحيد الذى مات فى معركة ضد الغزاة! ولكن من أدرانا.. مع بعض التدقيق فى التفاصيل والتحقيق فى كتابات تلك الفترة، خاصة ما أورده (الشيخ الرمال / ابن زنبل) حول واقعة الغورى وسليم القمانى، يمكنك أن توقن أن أكاذيب الولاة واحدة، ولا يفرقها فى الصدق إلا أكاذيب الرواة، لدرجة تطابق الصورتين لحد السخافة!

وكيف كان يكتب مثلى بكل مشاعر الإحباط والغضب و قلة الحيلة، والحوادث تصفع الشعر على القفا، سواء فى التقارير التى لفتت قضية «انتفاضة الحرامية» لتلقى بالشاعر فى الزنزانة، بينما فى أرباض «قصر المنتزه»، على شاطئ البحر السعيد، مريض بوسيدن وحمام كليوباتره وحضن صندوق إيزوريس الحنون.. ليلة زفاف الابنة الغالية لغورى آخر، أرسندباد لم يركب البحر يوما، وبخشى مسيل الماء فى الحمام لابن المقاول أو الشهيد أو الوالى المدلل، إلا أن تكون تلك السهرة الضاحكة لقتل السندباد الحمال الذى خدعته حكايات سميه البحرى، فاعتنق قيمها السامية حتى القتل، وأمن بصدق وسمو الرسالة الخالدة لراوى الحكايات مثقن القراءة والكتابة، ليصبح الوحيد الذى يستحق القتل!

من هنا، أو من بأن التراث معاصر جدا، بقدر ما هو متخلف جدا، بالدرجة نفسها. فذلك يتوقف على همومك أنت، أحلامك أنت، إحباطاتك المتخلفة والمعاصرة أيضا.

إن هذه المسألة لا تصلح لها الأحكام العامة. ولذا، فهى تجربة فى كل مرة، وميدان للمغامرة والتجريب على الدوام؛ فعلاقة الفنان بالتراث مثل بصمة الإصبع؛ لن يشاركه فيها فنان آخر؛ فالهيم الذى يثقل قلبه سيكون خاصا به جدا، كلما كان هما عاما وعلى الدرجة نفسها.

ولذلك، أبدو كاتباً صعباً يهرب المخرجون من نصوصه ومن التعامل معه، لأننى لا أسمح بانتهاك مؤلفاتى؛ فصدفها أو كذبها سيحطان فوق رأسى وحدى، ولن يمر الإخراج أى ذنب أو جريمة ارتكبتها كتابتى. ويزيدنى تمسكا بهذا الميـب والإصرار عليه، أن «الموضة» السائدة بين مخرجينا الشبان خاصة (وهو ما يطلق حتى على الذين بلغوا الخمسين) تحت وهم (تأليف) العرض المسرحى يجتثرون على أحلام المؤلف وأوهامه، ويسمحون لأنفسهم (بالتأليف) الغورى والانطباعى - إن صح هذا التعبير - بدلا من الانشغال بنحذ أدواتهم الإخراجية، وتوسيع آفاق إبداعهم البصرى والحركى والسمعى، خدمة للفكرة التى وقعت فى أيديهم بعد أن عذبت المؤلف شهورا أو سنوات.

أؤمن بتعاون وتفاهم ضرورى بين الكاتب والمخرج، عالمين بصطدمان وبصطرعان، والصراع لا ينفى التفاهم بل يدعمه، والخلاف لا يوهن العمل المشترك ولكن يؤكد.. هذا هو المسرح!!

لكننا الآن نسهر فى حقل ألغام. فالوضوح الفكرى أصبح لعنة وذنباً لا يفتخر، والمشى على الصراط المستقيم مغامرة «عبيطة»، لا يقدر على تبعاتها سوى من خفت موازنه.

وكيف يمكنك اكتشاف الصدق تحت أفئدة النفاق والمداينة والخبث والغباء؛ الزوجة أصبحت الوسط والإطار للعلاقات البشرية، وبالتالي بل أكثر للعلاقات الفنية والمسرحية، بفضل سيادة الكلمات وشلل الفعل، وتضخم الشخصيات المزيفة غير الفاعلة! والفعل هو صنو المسرح وعموده الفقرى!

فى سن السابعة، صعدت إلى خشبة المسرح الفقيرة فى فناء مدرسة «الجمالية» الابتدائية، وهى قرية مجاورة إذ لم يكن فى «ميت سليل» مدرسة ابتدائية بعد، وسط احتفالية رائعة شاركت فيها القرية كلها، بل كثيرون من

القرى المجاورة، حيث يسير المركب يزينة أطفال الكشافة والقسم المخصص ثم المداحون والغوازي، وعربات الكارو كل منها تحمل أهل حرفة أو صنعة من تجارين وترزية ومبعضى نحاس وحدادين وبنائين، كل يمارس صنعة فوق العربة، وحبال تحمل عميانا يقرأون فى صحف مقلوبة، وحاو يمارس ألعابه السحرية، وراكب حمير بالمندار، ومسحراتية، والناس كلهم مشاركون ضاحكون، كان احتفالا بالمولد الشريف. ووسط البهجة العامة والأعلام والألوان والطرايش، انتهى المركب إلى فناء المدرسة؛ حيث احتشد المقات فى الفناء والمقات فوق أسطح المنازل، ألوان وعصم ورايات وزغاريد. وكانت قرش على خلاف شديد حول من يحمل الحجر الأسود ليضعه فى مكانه عند إعادة بناء الكعبة، ويشد الخلاف وتجرد السيوف، إلى أن يصبح أحدهم؛

« ها هو الأمين!؟... »

وأدخل أنا فى جلبابى الأبيض الجديد الذى صنعه أمى خصيصا لهذه المناسبة، وترفع الزغاريد من عشرات الأفواه، وتطير بالونات وترفرف أعلام، وأقول أنا فى ثبات وثقة؛

« - ياخونى بثوب!...! »

وأحمل الحجر لأضعه بالثوب ثم أشير إليهم؛

« - ليأخذ كل منكم بطرف!... »

باللوعة التى يخلقها المسرح. كانت دموع النسوة تسيل وهن يزفرون، وأنا فى حالة من الوجد خفيفا، أخرج مغلفا ورأى دوبا من التصفيق والفرح والدموع.

هل يمكن لاسرى أن ينسى مثل هذا الموقف، أو أن يمشى دون أن تنفص ذكراه عليه حياته، فيحاول استعادته جهادا.. كشف ذلك السر الخفى وراء ذلك الستار الغامض الذى يمد صياغة العالم فى صورة أزهى وأبهى وأكثر تأثيرا.

وفى بدايات الخمسينيات قاد حسين عبد ربه جماعة الطلبة فى قرنتنا عبر أشواك وأحلام هذا الطريق. وكنت فى العاشرة. وكان هو يقوم بكتابة مسرحيات وإخراجها فى الوقت نفسه. قرنتنا التى عرفت بين القرى بأعلى نسبة لتعليم الأبناء نموج بالطلبة، ونادينا محط أنظار الجميع، وفريق الكرة فيه منتصر وله أنصار. ونبقت فكرة فريق التمثيل. وفى كل إجازة صيفية كنا نقدم مسرحية. (الضحية البريقة) قمت فيها بأداء صوت الضحية التى قتلت غدرأ إذ تتجسد لخطيبها وابن عمها المهامى تطالبه بثريرة ساحتها من العار... وتنساب دموع أبى نائرا فيوقف معارضته للمشاركة فى هذا «الهلوس»، ويصبح اسمى على كل الألسنة (أنا بريقة!). كان الصغار يعابروننى به.. لكننى لم أكن أغضب بل كنت أحبه وأتمنى من الجميع أن يتفوهوا به بدلا من اسمى!

وبعدها قدما (نور الإيمان!) ثم (أرض المعركة!). وكنا نصنع مسرحنا من أعواد الخشب (الفلاوى) التى تستخدم فى تسقيف المنازل، مرصومة فوق براميل الزيت، ونصنع سقائر من ملاءات السرير، وعلى الأرض والأسطح مكان للجميع، فى ساحة الجرن أو ساحة «أبو السرايات»، أو فى فناء المدرسة عندما صار لبلدتنا مدرسة ابتدائية بعد طه حسين!..

أبدا لم ولن ينسى جبلى هروض المسرح العالمى فى الأوبرا والأزيكية، والقروش الخمسة لتذكرة أعلى التياترو حيث ناعش (أتيجونا) و(سلطان الظلام) و(زواج فيجارو) و(الصفقة) و(الناس التى تحت)... عالم جديد ورائع،

متنوع وغنى. كان الطموح الثقافى أكبر من الإمكانيات ولكنه كان مؤثرا. وأعتقد جازما أن كل ما شهدته الحقب والمعقود التالية من نجاح وإخفاقات، من طموح وإحباط، كان من طرح تلك المرحلة التى لم تحظ باهتمام أحد، وطفئت عليها دماجوجية الستينيات!!

فى أواخر الستينيات لم تستطع القمم والرموز الثقافية الضخمة التى تصدرت الصورة وترعت على «الكراسى الثقافية» أن تمنع الهزيمة المحزنة أو المقدرة. ولم يكن للسطح التقدمى البراق أن يمنع أمطار الارتداد ولا أن يوقف تحولات البنية التحتية للمجتمع المرهق لاستقبال العصر الجديد. ولا عجب حينئذ أن ينافح الأبطال القدامى، وأن يستميتوا فى الدفاع عن مواقعهم الثقافية المتميزة التى كان مقدرا أن يزيعها ويذهبهم عنها بالفعل طوفان السوق الكاسح ورجال الشطار. ولا غرو أن يعتمدوا بفتاته التقليل من قيمة أى إبداع جديد أو شاب لم يمر من خلال «مصافيتهم»، وأن يتعالوا على الذين تخلقوا بعيدا عن وصايتهم أو فى مواجهتهم فى بوتقة الصراع المحتدم، وهم عرايا الظهور أمام سياط القاهرين ومبرزينهم، مجردين من بريق النجومية ووطننة الشهرة وأمان السلطة. ولا مناصر أن يصوروا بكل لجاجة حقبة الستينيات المسرحية والثقافية كفرديوس مفقود، ذلك أنهم كانوا ملائكته وسدنته وحراسه. ورغم هروب الكثيرين منهم إلى خارج الوطن، عندما انتقل صولجان الخطوة إلى آخرين، بحثا عن راحة البال أو المال، أو سوء المال، فى أحضان رحم آخر أو أوهايم أخرى.

ورغم توقف الكثيرين منهم عن الإبداع، حتى على المستوى القديم، ناهيك عن عجز فى القدرة على تجاوزه بسبب فقدان الرؤية أو الهوية، أو فقدان الأثر، أو الشيخوخة، ورغم صمت البعض منهم تعففا فى بعض الحالات أو تأقفا فى حالات أخرى، أو موت بعضهم غما وهما.. رغم ذلك، فما زال الكثيرون منهم يحملون برجمة لذلك الفردوس لن تكون، لأنهم لا يريدون رؤية ما جرى وما كان ولا يحسون باختلاف الزمان بعد انفلات الزمام، وانطلاق الكل من الحملان أو الذؤبان، إذ صار الصراع على المكشوف طبقيا وفكريا، عليك - إن أردت يا من تريد الاحتفاظ ببقايا الجدوة فى قلبك - أن تنزل أرضه دون «تمحيك أو تلعيك»، دون سند أو صكوك أمان.

كنت قد كتبت للتراث وللأطفال منذ عام ١٩٦٦ (حكاية سفا)، ولكن المسرحية الأولى التى كانت تعكس موقفى المؤرق والمقلق من تعلموا القراءة والكتابة والموقف معهم وبهم مع السلطة، وإيماني بأنه لا سبيل سوى تحسس وللمس سمات الفرجة الشعبية لإقناع جمهور لا يعتبر المسرح جزءا من تكوينه الثقافى بمعناه الغربى ولكنه مارس طقس الاجتماع المرح والحزين فى الموالد والأفراح والأحزان أيضا.. كانت تجربتى الأولى فى مسرحية (سعدون) أو سيرة شحاته سى اليزل) المستوحاة من رواية سرفانتس (دون كيشوت)، تروى فيها مجموعة من الرواة والشعراء الجوالين حكاية شحاته وتابعه سعدون الفلاح وخوضهما معارك وهمية وحقيقية مع مؤسسات عصره العثماني الحاكمة، متوهما أنه الفارس الشعبى سيف بن ذى بزن، إلى أن يجد نفسه فى مواجهة حقيقية مع الوالى العثماني، ويتحول هو نفسه على لسان الرواة الشعبيين إلى أسطورة تهدد أمن السلطان فيضطر لاختياله.

وأفراد الفرقة قليلو العدد هم الذين يقومون بتمثيل كل الأدوار وبالفناء والحكى، حسب ما يراه رئيسهم المخرج الذى عليه أن يتصرف بكل حرية حسب مقتضيات المكان، وهذا أيضا ما يجرى بالنسبة إلى تقديم مسرحية (الليلة فنظنية) التى تخكى حكاية فرقة مسرحية شعبية جواله، تخلم بالاستقرار بجوار محطة سكة حديد جديدة تقام أمام قرية مجهولة منسية ترى فى المطة حلما لنقلها إلى القرن العشرين. ولكن الفرقة الشعبية تصدم بالسلطات المحلية المتمثلة فى المخبرين وعمدة القرية والخفراء. وتضطر الفرقة إلى تشخيص إحدى الحكايات التى تدور حول علاقة السلاطين بالفلاحين والسلطة بالمشفقين، من خلال الحكاية الشعبية الساخرة عن السلطان والحشاش،

لتنفى غلبها منهم ولتحقق حلما غابيا بالحرية لليلة واحدة. وإن كانت مسرحية (الغورى يبنى الهرم الأكبر) أو (اقرأ الفاتحة للسلطان) التى قمت فيها بتمثيل دور السلطان الغورى عندما قدمتها الفرقة المركزية للثقافة الجماهيرية منذ ثلاث سنوات، تختلف من حيث عدم استخدامها الحكاية الشعبية والفرجة الشعبية؛ إذ نستخدم التاريخ؛ التاريخ فى إطاره الأسطورى لا الواقعى، كما سبق وشرحت. فالسلطان الغورى هو سلطان خاص بالمسرحية، والأحداث التاريخية ليست تماما كما وقعت فى التاريخ، إنما هى تمكس رواية شعبية للملوك والحكام المصريين والعرب الذين يستدعيهم (الغورى) إلى قصره ليشهدوا حفل انتصاره على البرتغاليين (التاريخ يؤكد هزيمته!!) والانتهاء من بناء الهرم الأكبر (بناء خوفو قبل ذلك بأربعة آلاف سنة)، ولكن المؤلف مع ذلك يلجأ إلى العرض المفتوح والشكل الاحتفالى، ولذلك لم يكن غريبا أن تقدم المسرحية فى ساحة من الساحات الأثرية (وكالة الغورى بالقاهرة القديمة - الأزهر)...

أما (سهره ضاحكة لقتل السندباد الحمال)، فهى مختلفة، فلم تقدمها فرقة شعبية من أهل السامر الشعبى أو فرقة متجولة، وإنما تقدمها فرقة (محترمة) من فرق الدولة، أو من فرق المسرح الرسمى، نحاول أن تقدم سهره ضاحكة للتخفيف من عناء الحاضرين وقسوة الحياة. وتبدأ المسرحية بالهزج يؤكد التزامه بذلك. لكن الأمور تسير على غير ما يهواه وعلى غير ما خططه؛ إذ يرفض أحد رجال الفرقة، وهو «النكدى»، أن يمدح الجمهور بتقديم عالم ساحر غير واقعى رومانسى، ويطلب أن تقدم قصة السندباد والحمال (الكادح) بدلا من تقديم قصة حب ابنة السندباد. ويستطيع المخرج أن يروضه بتأديبه وإبعاده عن العرض، ثم يبدأ فى تقديم قصة زفاف ابنة السندباد لابن والى المدينة، ويدور المنادون يشرون أهل بغداد بالخبر وبأيام السعادة والهناء القادمة، وبعدهم يدور المحتسب فى السوق ليستولى على الهدايا وليعرض الناس على دفع تكاليف العرس والهدايا، فى الوقت الذى كانوا فيه يتوقعون أن يحصلوا هم على العطايا. ويحاول «النكدى» الإسراع للتدليل على ولائه لأهل السلطة، أهل الفرح، بتقديم دجاجة للمحتسب؛ فهو يريد أن يثبت ولاءه للجميع من أهل السلطان (فى المسرح وفى الحدوة) لكن زملاءه يمنعونهم ويقهرونه. وإزالة أثر تدخله، يسرع المحفلون بتقديم ما يجرى داخل بيت السندباد، فنكتشف أن الابنة لا تريد الزواج من ابن والى، وتحب صعلوكا وتخطط للهرب معه فى الليلة نفسها، ولكن عظامتها تخونها، ويكتشف أبوها اللعبة ويمنعها من الهرب ويقتل الفتى الصعلوك انتقاما لتطاوله على بيت السندباد وبنته، وترمى مأساة قتل الحبيب بظلها على الحاضرين، ويفشل المخرج فى تقديم أضحوكة أو تسلية مسرحية.

وفى الجزء الثانى من المسرحية، وبعد أن عرفنا أن السندباد ماهو إلا كاذب كبير (يخفى مسيل الماء فى الحمام)، ولم يركب مركبا، ولم يذهب إلى رحلة، وإنما هى حكايات كان يسلى بها ابنته ويحكىها للرواة الذين ينقلونها إلى الناس لتسهم فى إلهائهم عن حالهم وبؤسهم، ويغزلون منها أحلامهم، نصحب السندباد الحمال - إلى حى الرصافة حيث قصر السندباد وحبث الفرج - حاملا صندوقا أعطاه له أحد الأكابر فى السوق ثم هرب منه، فتدعوه أمانته إلى حمل الصندوق إلى حى الأغنياء لعله يعيده إلى صاحبه الذى ضاع منه. ونراه، وهو الذى تعلم قيم الأمانة والشرف من حكايات السندباد نفسه، يفرح إذ يلتقى بالسندباد البحرى، ويغزو لأن السندباد البحرى يعرضه على أخذ الصندوق لنفسه، فهى فرصته للشراء. ولكن الحمال يرفض حرصا - على عدم خيانة قيم الأمانة، فيسخر منه السندباد ويأمر بإدخاله القصر لكى يعثر على صاحب الصندوق وليسمع حكاية السندباد الأخيرة. وفى القصر نرى ابنة السندباد وقد جنت بسبب قتل حبيبها، وعندما ترى صندوق الحمال تظنه الصندوق الذى أرسله حبيبها للفرج، فتصر على فتحه، وفى داخله ترى حبيبها المدبرج. وهنا يتحول الأهل إلى قاتل ويتهم القاتل البرئ ويجد كثيرا من الدلائل على أن الحمال ليس قاتلا فحسب بل مخالفا لأوامر السلطان التى قضت

بعدم العمل طوال أيام الفرح، فيصر على الانتقام منه، ولا يشفع له حفظه حكاياته أو إيمانه به بوصفه ممثلاً للشرف والقيم. ويتم بقتل الصعلوك العاشق ومحاولة إفساد الفرح، ويحول السندباد إيمان الرجل بقيمه إلى حبل لشقن الحمال المسكين البرئ الذي كان همه أن يكون مخلصاً للقيم التي يبشر بها السندباد، ويعترف وهو يستعظمهم محاولاً إظهار براءته عندما تتكشف له الحقائق:

« أنا لم أقتل أحداً وقد تكون ضلالتى الكبرى أتى لم أملك حتى حلمى.. حلمى مشفقى حلمى المجدول بكلماتك التى جعلتنى أشم طحالب البحر على ثوبك.. أنا الذى يكبل خطوه الرزق القليل.. صدقونى يا خلق.. إننى الذى لم تبصر البحر عيناه.. كان البحر يزورنى كل ليلة مع حكاياتك ارحمنى يا سيدى فأنا من روايك لقد كان حلمك وعدنا وصديق فقرناه.

ولكن دفاعه يتحول إلى حبال لشنقه وإلى أدلة ضده. وقبل تنفيذ الحكم يأتى من يخبرهم بانتحار ابنة السندباد، وينهار التاجر الكبير، ويصبح الأمر مأساة كاملة.

إن إعادة التشخيص لم تخفف من وطأة التراجيديا، لأن الأحداث سارت حسب منطقها الخاص، كان لابد أن تنتهى بمأساة، مادامت قد بنيت كلها على كذبة.

أما المسرحية الثانية فهى مسرحية (البطاقة)، وهى.. من فصل واحد، وتختلف تماماً من حيث معمارها الكلاسيكى الذى يكاد يحتفى بوحداث أرسطو الثلاث.

تدور (البطاقة) حول السلطة والقمع - السلطة عندما تتحول إلى شهوة حيوانية مستمرة تغذيها الأداة التى تغزل قادرة على اقتحام حياة الإنسان، وقصم عرى أقوى روابط العلاقات الإنسانية. والمسرحية بها شخصيتان فقط (الرجل والشاب). وهى منسوجة بشكل كلاسيكى فى فصل واحد، على عكس المسرحيات الأخرى التى أحاول فيها دائماً هدم الشكل التقليدى والخروج عليه. وهنا أحاول من خلال علاقة الأخوين كشف العلاقة بين المواطن والسلطة، وعرض اللعبة السلطوية وطريقة ترويض المواطن واستلاب إنسانيته.

والمسرحية تخكى قصة أخوين مل والدهما وترك عبء المسؤولية على عاتق الأخ الأكبر الذى يبذل جهوداً مضنية لكى يستطيع أن يحمل أخاه الصغير، وأن يدفعه إلى أعلى درجات السلم الاجتماعى، ويعلن فى الإذاعة عن توزيع البطاقات، وهى بطاقات رهيبة يجب أن يحصل عليها كل فرد ليتمكن بها أن يعبر عالم مؤسسات السلطة، ويمكن بها أن يحوز القبول الاجتماعى، أو باختصار، يستطيع بها أن يتحقق فالوجود لا يكون إلا من خلال البطاقة.

ولكن الأخ الأكبر الذى يهتم بحضور الاجتماع، يعلم أن البطاقات لن توزع إلا على من حضروا فيرتعب، ولكنه يطمئن نفسه بأن أخاه الحبيب لابد سيحضر له واحدة، ثم يفتأ بأن أخاه لم يحضر إلى البيت عقب الاجتماع، بل لم يعرف أصلاً بالبيان الذى أذيع. ويتتابه القلق والتوتر البالغان لعدم حصوله على البطاقة، ويتم أخاه الأكبر أنه وراء عدم حصوله على البطاقة بسبب عدم اهتمامه المستمر بالاجتماعات، وهنا تبدأ لعبة المثهم والمحقق، والصغير يكون تارة متهما وتارة محققاً، وينتهى به الأمر وقد عرف أن أخاه لم يدع أصلاً إلى الاجتماع. وهذا ما يؤكد أن الجهاز الأكبر يعرف كل شئ عنه، ولذا قرر حرمانه وحرمان أخيه أيضاً، ويضبط الأصغر على الأكبر حتى يعترف أنه أحياناً ما تنتابه الشكوك.

وبأنى رسول حاملا بطاقة للأخ الأصفر الذى ما أن يتأكد أنه قد نجأ، ويطلب الكبير منه وقد حصل على بطاقة أن يحاول أن يجعل السلطة تسامحه، حتى يرفض هذا بل نكتشف من خلال مكالمة فى التليفون أن الأصفر قد صنع كل ذلك من أجل أن يكشف تحاذل وشكوك الرجل بناء على اتفاق مع السلطة. وهنا يطلق الرجل الرصاص على الشاب؛ حلمه المجهض، ويتقدم الرجل من المتفرجين بعد قتل أخيه، طالبا من أحدهم أن يلعب دور الشاب هذا، إشارة إلى أن الكثيرين يلعبون الدور نفسه بوهى أو بغير وهى، وإلى قسوة أن يتحول الإنسان إلى مجرد أداة (أو شيء) للقتل أو للخيانة فى ظل السلطة المطلقة أو الفاشية.

نعم.. فنحن الذين نصنع بكل طيبة وبلاهة توابيتنا التى ندفن فيها أحياء، ونرى بكل إخلاص وثقان تلك الوحوش التى تنهش أجسادنا وأرواحنا. ونحن أيضا، الذين نقسم بكل حماس وتمصب النظم التى تقتل فيها الإنسان. والمسرح عندي كالمشعر، هو ملاذى الوحيد كى لا أرتكب هذا الجرم، ولكنى أحذر منه لا أكثر.



كسر الحواجز

ممارسات فى عالم المسرح الشعبى

عبد الرحمن الشافعى *

سرُحنا بعد انتكاسة ١٩٦٧، وبعد أن أغلق «المسرح العالمى» - إحدى فرق التليفزيون المسرحية التى أنشئت فى ١٩٦٢، ذهبنا إلى أماكن عدة، قضيت عاما بين فرقة المسرح الحديث وفرقة المسرح الاستعراضى، ثم انقلب بى المقام من عالم مسرح الصفوة والخاصة إلى عالم مسرح الفقراء المهجورين، فقد كان من نصيب العبد لله مسرح الثقافة الجماهيرية. حينها كان المسؤول عن هذا المسرح اثنين من «القيادات الثقافية»: الكاتب المسرحى سعد الدين وهبة والفنان المسرحى حمدى غيث، ومجموعة من رجالات المسرح: ألفريد فرج ومحمود دياب وعلى الغندور وحسن عبد السلام، فتجمع حولهم عدد كبير من الفنانين المبدعين، مؤلفين ومخرجين، فكان سمير المصفرورى لفرقة بنها، وعبد الغفار عودة لفرقة الدقهلية ثم بنى سوف، وفهمى الخولى لفرقة البحيرة وسيد طليب للفيوم، ومحمد سالم للمنوفية، وهناء عبد الفتاح لدنشاوى وعبد العزيز مكيون لعزبة مهيون بالبحيرة، وإميل جرجس، وحافظ أحمد حافظ، وعباس أحمد، وأحمد عبد الهادى، وشاكر عبد اللطيف، ورؤوف الأسبوطى، وعدد كبير من المخرجين لأعمال الكتاب: على سالم، محمود دياب، ألفريد فرج، وحيد حامد، نبيل بدران، بسرى الجندي، أبو العلا سلامونى، يعقوب الشارونى، سمير عبد الباقي، انتشروا جميعا فى رحاب الوادى الفسيح يبعثون فيه حركة مسرحية واسعة الانتشار، كان من نصيبى فى تلك الحركة تكوين فرقة الغورى بالحى العتيق فى رحاب الأزهر الشريف، وهو حى شعبى صاحب أصيل الأهل والمعشر، يتميز بعراقه معماره وتواصل أعرافه وتقاليد، جاءه الفلاحون والصعايدة فاتخذوه مقاما واستقروا به أعواما، فشكلت عاداتهم وتقاليدهم طبع الحياة فيه. هأنذا قادم بعد خمس سنوات منذ التحاقى بالمسرح العالمى تعلمت فيها على أيدى مجموعة من كبار مخرجينا المائدين من

بمئاتهم في الخارج بالعديد من المذاهب والمناهج العالمية في فن المسرح، سمعت وقرأت وشاركت في أعمال لشكسبير وموليير ودورنمات ونيوتكا وبراندلو وإيسن وغيرهم، كنت المسؤول عن تنفيذ تلك الأعمال، سواء بمساعدتي في الإخراج أو إدارة المسرح أو المشاركة بالتمثيل والإعداد الموسيقي لبعض الأعمال، فعلمت أساليب المسرح الغربي وتنقلت مع هذا المسرح من دار مسرح الجمهورية بعابدين إلى دار الأوبرا القديمة بالمعنة، بما يتميزان به من تجهيزات فنية، وكلاهما من المعمار الغربي.

كان التحول فادحاً من هذا المناخ الغربي إلى مناخ الحي الشعبي بالغورية والمغربيين وحارة الروم، وكذا كان العمل داخل إطار وكالة الغوري بمعمارها العربي الخالص قفزة واسعة شديدة المفارقة، فكيف تم التحرر من أساليب المسرح الغربي إلى رحابة المسرح الشعبي؟

الجمهور والمكان (معاشية الواقع)

كان التحدي الأول الذي واجهني في تلك التجربة، ماذا أقدم للناس في هذا المكان بالذات؟ هل أقدم لهم ماتعلمته في المسرح العالمي فأقوم باستسهال ونقل ماتلقنته وتعلمت عليه، أم أن الأمر هنا يختلف؟

سؤال أرفنى وأجهدني وأنا في بداية الطريق، فلا بد لي من طرح جديد مستفيداً من مخزون ماسبق أن تعلمته، مفتشاً في أعمالي من رواسب النشأة التي نشأت عليها، مستنقراً ما بداخلي من أصول وتقاليد الفلاحين وأعرافهم، فأنا فلاح التكوين والمنبت، جئت من قرى بمحافظه الشرقية طلباً للعلم، فسأقتني خطاي من كلية الحقوق إلى عالم المسرح.

والبحث عن إجابة للسؤال لم تكن بسيرة، فألف مصر في تلك الفترة هي التقليد والنقل والتلقين عن العديد من المذاهب، سياسية كانت أو ثقافية، كان التقليد مذهباً مباحاً وبضاعة رائجة التسويق، لم يكن أمامي من بد سوى التوجه للناس، لأهل الحي مباشرة. تصادقت أولاً مع مجموعة الممثلين الهواة وبعض الشعراء والزجالين والمطربين، «تصلحكننا» معاً في الحوار والأزقة وعلى أرصفة الشوارع، وتنقلنا بين المقاهي والخوانيت، وهاشرنا أهل الحي وتصاحبنا، وصرت «زبوناً» معروفاً لمطاعم الفقراء والباعة وعابري السبيل. وشد انتباهي شغفهم بالمغنى في الأفراح والموالد، في الأزقة والساحات. أصغيت إلى دقات الصنابعية في النحاسين ونداءات الباعة في الحوار، جذبني الدراويش «ومقاطيع» الحسين وماسحو الأحذية وباعة الكتب في حي صاخب لا يعرف النوم، أبقيت أين يكمن الشعب الحقيقي - صوت مصر الصريح، إنهم جماعة ذات مزاج خاص يحفون بالصحة والألفة، يشكلون كتلة إنسانية شديدة التماسك في روعة الأهرام وتعانق المآذن والقباب، تلتصق أكتافهم معاً في الأسواق والموالد حتى في المآتم يتقاربون، يتحابون، يتصاحبون، يتشاجرون، يحتفلون دون فوارق.

وإذن، فالإجابة عن السؤال باتت سهلة وبسيرة، طباع «أولاد بلدنا» ليست كطباع الفرنسيين ولا الإنجليز أو الروس ولا الأمريكيين ولا حتى أولاد الدوات القاطنين أحياء مثل الزماليك والمهندسين. وعالم أولاد البلد مزوج بحضارة مصرية عميقة عمق النيل، ومسرح همومهم وطموحهم ليس مسرح شكسبير ولا موليير، مهما امتزجت واتحدت الثقافة الإنسانية، فالخصوصية تفرض نفسها بوضوح، إن عالمهم هو عالم أدهم الشرقاوي وباسن وبهية

وحسن ونعمة وعلى الزينق وبرم وعبد الله النديم والكسار وزكريا الحجاوي والمطرب الشعبي والحكواتي وشخص صندوق الدنيا هؤلاء وسيلتهم في المشاركة والتلقى، هم فرسانهم في الليالي، وأعمدة حلقات السمر والأفراح والموالد، إن مشيتهم ملتصقين جماعات مهللين في زحام المواكب هي استعراضهم المفضل، وإن تخلقهم حول الحاي والباعة والفرداني ومشاركتهم حلقات الذكر والإنشاد، هي تشكيلهم الغريزي في فنون الترويح والفرجة بكل مفرداتها.

وبعض أو دون وعي، بقصد أو بتلقائية، كان التوجه واضحا، ملامح مسرحنا واضحة ومتوهجة وليست في حاجة إلى اكتشاف، وتفردا وتخصوصيتها يعطينا الحق في أخذ مكانها وسط جماهيرها.

مسرحنا يركز على المحاور التالية:

- مسرح دون حواجز يتحد فيه الحضور الإنساني، يمتزج فيه المؤدون والمشاركون، والعلاقة بين منصة العرض وصالة المشاهدين علاقة متفاعلة حميمة.
- مسرح بسيط خالٍ من الطلاسم والألغاز - عميق عمق الفلاحين، يتناول ما يهم الناس «مسرح منهم وإليهم».
- أدوات بسيطة الاستخدام من ديكور وملابس وإكسسوارات وإضاءة.
- قالب غنائي شعبي موروث أو مأثور صالح للتعبير الآن، قادر على النفاذ إلى عقول ووجدان الحاضرين.
- فرجة مجانية متاحة للجميع أو بأسعار مخفضة موحدة «فاختلاف الأسعار هو تفرقة عنصرية وطبقية لا تتفق وطابع المسرح الشعبي».
- أخيراً السعي إلى الجمهور أينما يكون.

التجربة الأولى:

- الموضوع: أدهم الشرقاوي
- المكان: ساحة وكالة الغوري
- المؤدون: هواة الحى من ممثلين ومطربين.
- القصد: التوجه إلى الناس من أبناء المنطقة.
- الوقت: عام ١٩٦٨.

أ- أما الموضوع:

أدهم الشرقاوي: حكاية مصرية عن بطل شعبي ذائعة الصيت، تتناول قصة فلاح مصري تصدى لظلم الإقطاعيين فصار بطلا شعبيا احتضنته جموع الناس فتغنوا به، وترددت الحكاية وصارت موالا يتابعه الفلاحون في الموالد والأسواق، وانتشرت تلك الحكاية على طول شواطئ النيل، ثم تناولتها الإذاعة والسينما وكتبها للمسرح نبيل فاضل وقدمتها إحدى فرق التلفزيون في أوائل الستينيات، ولكنها اتخذت أسلوب المسرح السائد وشكله، بتقنيته التقليدية الغربية.

ب - المكان:

ساحة وكالة الغورى بحى سيدنا الحسين. ووكالة الغورى واحدة من المباني ذات الطرز العربية التى أنشئت فى العصر المملوكى، أنشأها السلطان الغورى فى القرن التاسع الهجرى، من أجل التجارة والتجار الوافدين إلى القاهرة المزمز، أذوارها ثلاثة تتوسطها مساحة مستطيلة هى صحن الوكالة، يتربع فى منتصفها نافورة مشمعة الأركان يبلغ ارتفاعها ٤٠ سم، وحول هذا المستطيل تقف مجموعة من الأعمدة الحجرية تحمل مجموعة من المشربيات والبواكى، أسفلها عدد من الأبواب الصغيرة لمجموعة من الحوانيت تعلوها الأذوار الثلاثة وفيها غرف لمساكن التجار الوافدين من كل الأنحاء، حيث يقيمون بالقرب من تجارهم. لقد كانت الوكالة ساحة تزدهم بالناس، مصريين، وأجانب، وهى بمثابة سوق بكل تشكيلاته البشرية والمعمارية.

ج - فنالو العرض:

مجموعة من الهواة - طلبة - «صناعية» - باعة - «جزمجاتية» - «أرزقية» - باعة أنتيكات - صغار «موظفين» - «عواظلية» ذابوا جميعا فى فرقة واحدة، جمعهم حب اللعبة، واتسموا بالصدق الشديد والحرص على الجماعة والعمل دون أجر.

د - القصد والعوجه:

مسرح من أجل الناس.

و - أما الزمان:

السنوات المرة أعقاب نكسة ١٩٦٧، فالعام كان عام ١٩٦٨.

إن الشعوب عادة ماتفتش فى جبهتها وذكرايتها وتبحث ميراثها عن البطولات التى حققتها فى الأزمنة الصعبة، سواء كانت جماعة أو فردية - نلاحظ ذلك فى ازدهار السيرة الهلالية بعد انكسار الثورة العربية - استلهامات التاريخ أعقاب نكسة ١٩٦٧ لكبار كتابنا «الشرقاوى» - ألفريد فرج - على سالم.. «إلخ». واختار أدهم الشرقاوى فى تلك الفترة هو تأكيد لهذا الطرح، ففى وقت الأزمات يكون اللجوء إلى التراث، وخصوصا إلى المأثور الحى الذى يصبح أحد عوامل استنفار الحس القومى.

التناول:

كيف أمكن جمع كل تلك العناصر فى نسج واحد لتشكيل فى النهاية العرض المسرحى؟

- بداية لم يكن هناك قصد للاعتداء على حرمة المكان بطرزه المعمارية، فمن الخطر التعرض لتعديل فى مكان له تفردة وخصوصيته، فالالتحام مع المكان هو المطلوب. ومادامت طبيعته ساحة حارة فاللعب على المكشوف أسوة بما يتم فى الحى من فنون الفرجة أو المشاركة هو الأفضل والأصح، إذا لم يكن وارداً الاعتداء على الهوية المعمارية، فذلك من صميم رؤيتنا التى اتفقت ورؤية مصمم الديكور «محمد عبد الفتاح»؛ فقد تم استخدام النافورة وهى فى منتصف الساحة منصة للعرض، وذلك بالحفاظ على شكلها فقط بتغطيتها بقرصة خشبية.. وأهد

مكان الجمهور للتحلق حولها من كل جانب واللجوء للمشربيات والبواكى واستخدامها أماكن لبعض المواقع والشخصيات ومناطق دخول وخروج المشاركين، حيث يتم دخول الفنانين من وسط الجمهور ومن خلفه ومن أعلى الساحة وجوانبها، ليصبح بذلك الجمهور جزءاً من العرض، ويتم الاندماج بين المتفرجين والمبدعين في فناء واحد. العرض محاط بالجمهور والجمهور محاط بالعرض، كسر للحواجز من كل جانب، لذا أصبح الحضور إنسانياً من الدرجة الأولى. اتصال حى ومباشر. اجتماعنا جميعاً حول أدهم الشرقاوى الذى توسط ساحة العرض هو ورفاقه ومعادوه، ومنشدو العرض يقصون ويشخصون حكاية ذلك الفلاح البطل ابن هذا الشعب. الخشبة عارية تماماً، لا إمكانات سوى ثلاث بنادق ومجموعة من العصي وفؤوس الفلاحين فى مواجهة مع طرابيش البهوات ورجال الحكومة. وأتيحت الفرصة للتخيل والمشاركة فقد شارك الحاضرون فى قص الحكاية وترديد الأغاني على إيقاعات الدفوف وتعاطفوا وتباغضوا مع الشخصيات بتدخلهم فى الحوار أحياناً أو بالتعليق عليه بصوت مسموع، والدخول فى مناقشات مع الشخصيات. ضحكوا على البشاعات وتأسوا لأدهم ورفاقه، وحزنوا لموته ورفضوا الحياة وظهر معدنهم الأصيل، إذ خرج منفى كرامتهم من رفض لكل أشكال الاستبداد والقهر، التحمت الصالة بمنصة العرض، وذاب الكل فى واحد، لقد سمعنا إلى الجمهور وسمى الجمهور إلينا.

المؤدون:

تم توظيف الإطار الغنائى لعازفى الدفوف والسلاميات ومؤدى الموال بألحان الراحل محمود إسماعيل، ومنح ذلك شكلاً حيويًا للعرض، وحددنا العلاقة بين العازفين والممثلين، وتم توزيع الأدوار بينهم. وهكذا تضافر الجميع فى ضفيرة واحدة تقص وتشخص الحكاية غناء وتمثيلاً. وأذكر الآن أن ثمة علاقة لا أستطيع إغفالها تكونت بين أدهم الشرقاوى [مثلاً] وإسماعيل حجاج عازف الدف [موسيقياً]، ففى سياق العمل الفنى وتطور أحداثه يجد أدهم الشرقاوى نفسه مجبراً على قتل أحد أعوان الباشا، الذى كان يتابع أدهم الشرقاوى لاغتياله أو ببلغ الشرطة عنه، فقد كان من السذاجة أن يتم تشخيص المشهد من خلال إطلاق عيار نارى من بندقية خشبية معروفة للجميع بأنها مجرد قطعة إكسسوار، أو أداة تعبير، ويقوم الممثل المراد قتله بإطلاق صيحة تعبير تدل على أنه مات (كما كان متبعاً). لقد لجأنا إلى أسلوب آخر تم فيه استخدام مفردة مغيرة لتشخيص الحدث بعيداً عن تلك المباشرة الفجة، ولتأكيد علاقة التمثيل بالعزف الحى على الدفوف للموسيقين، فقد خرج إسماعيل حجاج عازف الدف من زمرة العازفين فى مواجهة إيقاعية ساخنة تجاه بندقية أدهم الشرقاوى المصوبة إلى الهدف بينما وقف الممثل المراد قتله فى مكان آخر مرتفع، بعيد عن تلك المناورة التى تتم على حلبة التشخيص. وعلى دقات الدف ومحاورة أدهم له يسقط الدف من يد العازف ليسقط الممثل على إثره قتلاً. لقد كان ذلك بداية التوظيف للألات الموسيقية الشعبية طرفاً مساهماً فى العرض، وليس من قبيل الزخرفة الشكلية أو اللحنية، وكان بداية لتطور العلاقة بينى وبين تلك الألات الموسيقية وكيفية استخدامها بوصفها أدوات للتعبير فى كل أعمالى المسرحية بعد ذلك.

إن الممثل والمطرب كانا العنصرين الحيين فى هذا العرض، ولانملك وسيلة غيرهما، والتركيز عليهما أكد الاتحاد بين العرض والجمهور والمكان، وهو ثلاثية هذا العرض الأول فى التجربة. لقد كان أدهم الشرقاوى على المنصة وسط الجمهور، والباشا وأمور المركز فى أعلى البواكى ممثلين لضغط وركوب السلطة فوق الشعب، وبين المنصة والبواكى انفصال مكاني ومعنوي شاسع. أما العازفون والمطربون فقد كانوا يدورون حول المنصة فى وسط الجمهور، وهكذا تشكلت الثلاثية الشعبية لتقديم (أدهم الشرقاوى).

مسرح بدلالة قروش:

كانت أسعار الدخول إلى هذا العرض ثلاثة قروش. وأسعار الدخول تشبه دوماً إلى ماهية المسرح وجمهوره. وحتى يكون المسرح للشعب، فلا بد أن تكون الأسعار في متناول الجميع. وهكذا حققنا جماهيرية العرض وخلقنا علاقة اجتماعية بيننا وبين أبناء الحي، وهى علاقة لم تنقطع حتى الآن. وأذكر أن تجار الهدرات في المنطقة كانوا يقومون بتنظيم دخول وصفوف المشاهدين، بل لعبوا دور رجل النظام بألفة ومحبة رغم اختلاف الأهداف.

أما العرض فقد استمر ثلاثمائة ليلة بدأها في نهاية ١٩٦٨ واستمر حتى ١٩٧٠، فتنقل من وكالة الغورى إلى قرى عدة حتى وصل إلى أسوان ليشترك في عيد السد العالى عام ١٩٧٠، ثم كان باكورة فرقة السامر المسرحية؛ حيث افتتح المسرح عام ١٩٧١ وكان النصيب الأكبر لعروضه الأولى عرض (أدهم الشرقاوى) الذى بمضله أصبحت فرقة الغورى هى أول فرقة مسرحية لمسرح السامر.

رغم ألف الحكومة:

أثناء عرض (أدهم الشرقاوى) فقدت مصر زعيمها جمال عبد الناصر، فتحول العرض من (أدهم) إلى «جمال»، فقد رأى الناس تماثلاً بين أدهم وعبد الناصر من وجهة احتضانهم للبطولة الشعبية، فالبحث عن البطل الشعبى يصبح مطلباً ملحاً في زمن الأحزان، ربما يتواسى الناس بذكره عن ظلمة الليالى، ويضربون به المثل للزمن الضائع ويستحثون الحاضرين لاتباع نضاله. ولقد كان أدهم الشرقاوى هو الإرواحنة لتقدم سيره (على الزيق المصرى) بعد ذلك عام ٧٢ - ٧٣ للفرقة نفسها، ومن خلال هذين العرضين تشكلت هوية فرقة السامر المسرحية، البطولة الشعبية للجمهور وتأكيد أهميتها، وهكذا تكون السمة الفكرية لمسرح الشعب.

لقد استمرت (أدهم الشرقاوى) ثلاثمائة ليلة في قرى مصر واستمرت (على الزيق) عاماً كاملاً أيضاً في مدن مصر؛ إذ عرضت في مسارح قصور الثقافة والساحات وقاعات المحاضرات وأستاد المنيا الرياضى على مدى أربعة ليال متصلة، وظلت تعرض بمسرح السامر حتى انفجار معركة العبور في أكتوبر عام ٧٣. ولى مع (على الزيق) حكاية أخرى سوف أقصها ذات يوم. أما هن (أدهم الشرقاوى) فثمة واقعة لا أستطيع نسيانها. فذات مساء من ليالى ٦٩ ذهبت قافلتنا بعرض (أدهم) إلى قرية قها بمحافظة القليوبية؛ حيث كان المسرح منصة أسمنتية عارية وسط الوحدة المجمع، حضر الجمهور بأعداد كبيرة وحضر معهم الممثلة والأعيان، فثلث فرقة قاهرة والترحاب بها واجب. بدأ الخفراء بعضهم بصفوف الناس أمام منصة العرض من الجهة المألوفة للفرجة، واصطف الجميع في قهر جلوساً على الأرض؛ فهم مجبرون على اتباع النظام. وعندما بدأ العرض وأطلق بعض مصادر الإضاءة القليلة والفقيرة (فقد كنا نستخدم أسلوب الإنارة لا الإضاءة) بدأ دخول الممثلين إلى ساحة التشخيص على إلقاءات الدفوف والحنان البداية، لكن سرعان ما تسلسل الجمهور واحداً بعد الآخر إلى منصة العرض وأفلتوا من عصى الخفر وتخلقوا للمسرح من جوانبه الأربعة. وحيث إن الخفراء قد جلسوا أيضاً يتابعون العرض، فقد تناسوا الناس، وذاب الجميع دون فوارق، وخرج الناس هن المألوف القهرى ليحققوا المألوف الجماهيرى، وتأملت من بعد تلك الظاهرة؛ هذا هو المسرح حقاً وهؤلاء هم مراده، مسرح بلا حواجز وجمهور حقيقى يأبى إليه راهباً.. وموضوع مطروح عليهم في قالب يخصهم، يحمل همومهم وأحلامهم ويكون وسيلة للتعبير عنهم.

بعد ذلك انطلقت من (أدهم الشرقاوى) إلى (على الزيق) و«الفلاح الفصيح» في (حكاية من وادى الملح) ثم «سعد اليتيم» وأيوب المصرى في (هاشق المداحين) وحسن ونعيمة في (منين أجب ناس) والسيد البدوى في

(مولد ياسيد)، ثم أبى زيد الهلالي في (سيرة بني هلال)، وفنون الفرجة في (ليلة الرقبة) و (الليلة الكبيرة). ونزلت عروضي إلى الساحات في لهالي رمضان الثقافية لجماهير الشعب العريضة واستخدمنا خيمة السبرك والسرادات مكاناً رحباً لاستقبال الجماهير بالآلاف.

لقد تراكمت لدى مفردات وأساليب وأماكن وأحاسيس وأفكار وخبرات في الممارسة المسرحية، تناسلت وتوالدت عبر كل مسرحية وأخرى، لا تتكرر ولا تتشابه، وإنما تنمو وتتفرع، إنني أسير باختياري لعالمى الفن، ومنغمس في الأفكار المسرحية التي أختارها طوعاً، لأنها تجدهى مع أفكارى. وكل مسرحية تشكل بالنسبة إلى خبرة خاصة في طريق طويل لم أنجزه بعد، إنني أصبو إلى البحث في شخصيات هذه السير الشعبية عن موضوع أتخذه عن قصد ركيزة لبنية جديدة في المسرح المصرى، وفي إطار شعبى بسيط ومعبر حيث تطورت معى منصة العرض من (أدهم الشرقاوى) في وكالة الغوري لتصبح منصة العرض في مسرح السامر، حين قدمت عليها (على الزيت) عام ١٩٧٢، وكانت الحراب والعصى في (حكاية من وادى الملح) عام ١٩٧٥ هي لإهانة للحراب التي رفعها أبطال الهلالية في وكالة الغوري ١٩٨٥. أما استخدام الجريد والحصير وأقفاص الحمام في (هاشق المداحين) عام ١٩٧٨ فقد ترادف مع (مولد ياسيد) عام ١٩٨٦، ومن (أدهم الشرقاوى) تفجر لدى إمكان استخدام الموسيقى الشعبية الحية قاسماً مشتركاً مع كل عروضي بعد ذلك، فمن صفارة ودف في (أدهم) إلى ١٢٠ عازفاً شعبياً ومؤدياً في (هاشق المداحين)، حيث كان هؤلاء العازفون الأبطال الحقيقيين للعرض. ومن شاعر واحد بها إلى مجموعة شعراء السيرة في (لهالي السيرة الشعبية) و (ليلة بني هلال).

وهكذا، أصبح لدى الآن، من خلال تلك الممارسات، معينا فنياً أركز عليه لننتقل إلى عالم أوسع في حلبة التجريب العالمى، ولنتلاقى مع الآخرين ملاقاتاً انداملاًقة التابع، الإسهام والإضافة لا التقليد، التفرد لا الذوبان، وبذلك يكون مسرحنا فاعلاً وليس مفعولاً، ولنتعمد قراءة مافات بعقل جديد ورؤية معاصرة، محاولين استنبات ماضينا في أرض الواقع، فما أحوجنا الآن، وبشدة، لنزع المسرحى الحقيقى بين صفوف الشعب.



التجربة التي لا تتكرر

رحلة مؤلف مع التجريب في المسرح

عبد الفتاح قلعه جى *

إذا كانت الفكرة هي المبتدأ، فإنني مازلت أؤمن بأن التجريب في المسرح لابد أن ينطلق من إرادة البحث عن مغامرة جديدة، تخترق ثوابت الرواين الاجتماعية والسياسية والثقافية، وثوابت الأنشكال الفنية، مغامرة تبدأ بالكلمة المكتوبة وتمتد حتى حقول جسد الممثل وسينوغرافيا العرض المسرحي.

اليوم، حيث تطفئ في بعض العروض التجريبية لغة الجسد والتشكيل الفني في فضاء المسرح، يتراجع دور الكلمة وتصبح اللغة المنطوقة معالم في الطريق إلى الأنساق الإشارية في العرض المسرحي، وعروض كهذه تبدو أكثر إمتاعاً بما تقدمه من رؤية بصرية مدهشة، لكنها تظل أكثر انغلاقاً، لأن المتلقي مضطر إلى أن يتابع مسيرة فلك رموز العرض المتراكمة من خلال الحركة والتكوين والتشكيل باتجاه الفكرة المتوارية، إنها مسيرة عكسية، بينما في عرض يعتمد اللغة المنطوقة في التجريب يكون اتجاه المسيرة مغايراً، يبدأ من الكلمة المجلوة بدلالاتها ويتحرك باتجاه الفكرة. لكن هذا الحكم ليس مطلقاً، فثمة نصوص لا تقودك إلى الفكرة إلا بعد عناء، لأنها هي نفسها مكتوبة بتشكيلها، أو مفككة عن قصد، لتعكس حالة التفكك في النفس والعالم الخارجي، كما هي لدى يوجين يونسكو، أو موهنة محضرة، بحيث يوازي الاحتضار اللفظي احتضار الإنسانية كلها، كما هي لدى بيكيت.

وأنا، رغم إيماني بأهمية الكلمة في التجريب بوصفها أداة توصيل رئيسة للفكرة، فإنني أصر على ترك هامش عرض فخرج العرض ومبدعه، لأن المسرح فن مركب، ولأن العرض المسرحي له لغته التي تعتبر فيها الكلمة المنطوقة واحدة من عناصرها المتعددة.

التجريب والتعبير عن لامعقولة الوضع الإنسانى:

مع بداية السبعينيات، كان الموسم المسرحى فى حلب يبلغ ذروته أثناء إقامة مهرجان الهواة الذى ترعاه وزارة الثقافة، كانت هذه الفرق الشابة تحمل روح المفاخرة والتجريب. بعد سنتين من حرب ١٩٧٣، بدأت تظهر الآثار السلبية: انفجار فى الأسعار، هيمنة التجار والإثراء الفاحش والسريع، سيطرة نفوذة، تفاقم أزمة الحرية، صراعات إيديولوجية، وتلوح فى الأفق بوادر فتنة سياسية دامية. كانت الحياة مثل حلم تقبل، ومزيج من هذه الإحساسات كان يتفاعل فى نفسى. عندما كتبت مسرحية (طفل زائد عن الحاجة) وقدمت فى المهرجان، أحسست أننى لم أبلغ غاية التعبير عن السائد المتداعى، فكتبت (ثلاث صرخات)، وقدمت فى المهرجان عام ١٩٧٥ وحازت على جائزة أفضل نص. كانت مسرحية تنبؤية، تعبر عن لامعقولة الوضع الإنسانى، وعن تفكك العلاقات الاجتماعية وفقدان الحرية. هذه المسرحية، بحوارها الشاعرى الساخن وبثوبها مساحات واسعة لعمل المخرج والممثل، أغرت فرقا عدة بتقديمها. الزميل وليد إخلاصى كتب فى مقدمة كتاب هذه المسرحية المؤلفة من ثلاث لوحات:

«مسرحيات ثلاث تطرح أشكالا تجريبية للدراما المحلية فى حمرة المسرح الذى يخاطب الغرائز الجسدية والمقلية، فى هذه الأعمال يؤكد الكاتب على أهمية الشجاعة فى ارتياد المناطق المحرمة على مستوى الشكل ومستوى القضية».

كنا شباها نلتزم جانب المعارضة ونندفع فى النقد إلى غايته، يحدونا الأمل فى التغيير، وكنا نحمل أنفسنا بالبعد عن المباشرة واللجوء إلى الرمز والتجريب. كانت المسرحية التى نكتب مثل لوحة تشكيلية لا يخطئ الجمهور الإحساس بمضمونها. لكننا عند المسألة نستطيع أن نتواري خلف الرموز مقدمين تفسيراً يكفى لتبرئتنا.

يبدو أننا فقدنا بارقة الأمل فى الثمانينيات، ومسرحيتى (اللحاد) المكتوبة بشعر التفعيلة تنتهى بهذه العبارة: «هذا عصر لا يحتاج لغير اللحادين». كانت صرخة احتجاج ضد كل نزعات للتدجين فى الأدب والفن والاجتماع والساسة بدهاوى الالتزام.

التجريب والتعبير عن القلق الأزلى والانتظار:

لا أدرى ما الذى أغرى «فرقة الموقنين» بدمشق بتقديم مسرحيتى (السيد)، التى كتب فى مقدمتها الصديق الناقد رياض عصمت:

«كاتب يشر بمسرح مضاد، مسرحاته غريبة مثقلة بالرموز، وهى تتيج هامشا عريضا لحركة المخرج وخلقه وتفسيراته، إنه ليس كاتباً هبياً، وشكله الفنى يحمل تجديداً مستقى من تجارب الطليعة فى العالم».

كان الهاجس الذى يسكننى آنذاك أنه من العبث انتظار الخلاص من الآخر، أما السيد الذى نبحت عنه فهو فى داخلنا، فى تاريخنا، فى حضارتنا، ووصلنا إلى معرفة ذلك معنى انفجار الطاقة الذاتية التى سقأت بالمعجزات. وكانت (السيد) مسرحية تنبؤية أيضاً، فقد كانت العودة إلى الذات فى تلك الأيام تعتبر سبة وحركة وراثية، واليوم - بعد سقوط أغلب الأوراق التى كنا نعتد بها - نجد الخلاص فى هذه العودة المعرفية حفاظا على هويتنا فى صراع الوجود القادم.

سألت أحد المعوقين قبل أن يصعد إلى خشبة المسرح: «ما الذى دفعكم إلى اختيار هذه المسرحية؟»، فقال: «لأنها تعلق شأن الإنسان، تسلحه بالمعرفة الجوهرية فى مواجهة قوى التدمير فى العالم، وهى تؤكد أن وجود الإنسان وقيمه كائنات فى نفسه وليس فى جسده، صحيحا كان أم مشلولاً هذا الجسد. إنها مسرحية تساعدنا على التخلص من القلق الذى سببته إعاقتنا الجسدية ومن الانتظار غير المجدى». كان هذا القول قراءة للمسرحية لم تخطر ببالى، لكن الإشارة التى تصدرها المسرحية قد وصلت.

التجريب على التاريخ والشخصية العكسية:

الإرهاصات المؤسسية الأولى بعد حرب ٧٣ تحققت فى الثمانينيات، أصبح البحث عن الحرية موازياً ومواكباً للبحث عن الرغيف، وفجأة قفز إلى سطح ذاكرتى شخصيتان، هما: تيمورلنك وصلاح الدين الأيوبي، فكانت الأولى موضوع مسرحيتى (هبوط تيمورلنك)، وكانت الثانية موضوع مسرحيتى (صناعة الأعداد).

عندما كنت عائداً من دمشق إلى حلب، أنفقت الوقت الممل فى وضع مخطط أولى لمسرحية (هبوط تيمورلنك)، لكنها جاءت مسرحية أقرب فى صياغتها إلى التقليد منها إلى التجريب، ولم يتح لى حضور العرض المفترض لها، كما حدثنى صديقى برشيد، لكننى حضرت عرض فرقة المسرح الملتزم بدمشق، وكان عرضاً ممتازاً.

لهذه المسرحية مع مسرحيتى (صناعة الأعداد) قصة طريفة، فقد قدمتها الفرقة إلى مديرية المسارح لإجازة العرض، قال لى المسؤول، وهو صديق مسرحى: «لقد وافقت لك على عرض المسرحيتين». قلت: «أبعد الله الشر عنا وعنك، وافق على الأولى وارفض الثانية!». فى الحقيقة، كنت أخشى على تلك المجموعة الشابة من المساءلة، فـ (صناعة الأعداد) تجريب على التاريخ، أنا لم أمس شخصية صلاح الدين التاريخية، وإنما وضعتها فى الوجدان وخلقت أعداداً عكسية لها، فصلاح الدين الثانى.. والثالث.. مفتر على التاريخ والإنسان، وكان الانتقام بحجم الهزائم التى سببها والقهر الذى مارسه. السلطان يتورم ويتنفخ حتى ما عاد من الممكن إبقاؤه فى القصر فنقل إلى ساحة المدينة، فمما أصبح برميل قمامة، وعيناه بركتني أسننين، ويحمل الشعب فيه قطيعاً، وكل ذلك يأتى فى سخرة سوداء.

يقول المتحدث: «عمال السكك الحديدية يمدون خطاً حديدياً فى منخر السلطان يربط بين الساحل والداخل، إنه لمشروع عظيم».

ويقول صاحب الشرطة: «أنا حزين، الأنف الذى كان يشمخ به على الناس سيمتلئ بصغير القطارات ودخانها، هم، أتم هناك يا عمال المقلع أبعادوا أصابع الديناميت، لانتسفوا كرش السلطان هذا ليس جبلاً».

ويقول الوزير: «أيتها الطبقات الكادحة.. عيب.. هذا ليس مقلع حجارة، إنه حق السلطان». وهكذا يتم تفجير صلاح الدين الثانى الذى ورّمه الإهلام ليعلم المتحدث وصول صلاح الدين الثالث.. والخلود للأعداد التى لا تنتهى.. هكذا يقول المتحدث..

كان بودى معرفة الأسلوب الذى قدمت به هذه المسرحية فى ليبيا، وفى أسبوط من قبل فرقها المسرحية. قال لى مخرج العرض رأفت الدويرى إنهم قدموها تحت اسم (شرم برم)، وأدخلوا إليها قصيدة أمل دنقل «لا تصالح».

قلت ومازلت أؤمن بأن مغامرة التجريب تبدأ بالكلمة، وأن أكثر الأشياء معقولة تلك التى تبدو لامعقولة فى ظاهرها، لكنها تظهر ما نحاول إخفاءه، وتتحاشى ذلك المنطق الواعى. استقرئ نفسك، واستقرئ هذا العصر الملعون الذى نعيشه مثل حلم ثقيل، تجد أن التجريب فى البداية والنهاية هو اختراق السائد وسقوط الأئمة.

التجريب على المأثور الشعبى:

لم يكن فى نيتى، وأنا أجمع تلك المادة الفولكلورية الفنية والوثائقية، أن أكتب مسرحية. كنت أجمع تلك المواد لاستكمال مؤلفى حول الشعر الشعبى الغنائى، لكننى هاكفا آنذاك على كتابة مسرحيات تأصيلية تكون من الناحية التطبيقية فى خدمة بحثى المنشور ونحو مشروع آخر فى المسرح العربى، إلى أن اطلعت على أحد فصول خيال الظل فى حلب، ويعرف بفصل التأصيل، ولعلت فى رأسى فكرة كتابة هذه المسرحية (عرس حلبى وحكايات من سفر برك)، وجعلت بطل المسرحية فنان خيال الظل، حطمت السلطة أدواته المسرحية لانتقاده لها، وساقته إلى جبهة الحرب، وبعد انقضاء سنوات الحرب العظمى يعود إلى زوجته وأهله.

ألهمتني المأثورات الشعبية بشئ خالد هو أقوى من القهر والموت، إنه الحب. إن التجريب على المأثور الشعبى لا يقتصر على إعادة صوغه ومسرحته، وإنما يجب استكناه جوهره. حسن ولبللى فى المسرحية انتصرا على الطغيان والجوع والموت بقوة الحب، بل إن الحياة نفسها تولد من الموت بقوة الحب.

يقول حسن: «لانيكى باليلى.. لانيكى.. إنا نعيش برغم الحرب والجوع والطاعون، إنا نعيش وسنظل نعيش، غدا يكون لنا طفل، يولد أمل جديد، بل أطفال نتحدى بهم إرادة الموت ووسائل التعذيب».

عند طباعة هذه المسرحية فى وزارة الثقافة، أرفقت معها مخططا للمكان، بحيث يمتد من الخشبة وحتى عمق الصالة وعلى جانبيها، ويضم الأجزاء الرئيسية من حى شعبى حلبى: منزل حسن، منزل ليلى، الولى، الأسواق، التكية المولوية، الحمام، المقهى، وفى منتصف الصالة تقوم ساعة باب الفرج الشهيرة بحلب، وأردت أن تجرى الحركة فى الحى مائلة لما هى عليه فى الواقع. وحين قدم المسرح القومى بدمشق هذه المسرحية بإخراج محمد الطيب، وحسب هذا التصور، كانت المسرحية مكتوبة بشكل فسيفسائى، لكن المخرج لم يستطع إدراك طبيعة التجريب فى النص، أو ربما رأى أن تنفيذ ذلك مغامرة صعبة، فقدمها بشكل تقليدى لا يختلف عما هو سائد فى المسرح.

أخيرا..

إن التجربة التى عشتها فى خلق هذه الأعمال تدفعنى إلى القول بأنك إذا كنت مخلصا للتجريب فى المسرح فعليك أن تؤمن بأنه ليس هنالك مسرح تجريبى، لأنه فى الوقت الذى تنظم فيه هذا المسرح قواعد وشروط وأنظمة فإنه لا يعود تجريبيا. إن التجربة لا تكرر نفسها، وإذا كان لنا أن نسمى المسرح التقليدى «بمسرح الدائرة المخلقة»، فإن المسرح التجريبى هو مسرح الدوائر المفتوحة على المجهول، على كل ما هو مدهش وفائق وخطير فى المضامين والأشكال الفنية غير المحدودة.

المسرحى مغامر يخترق المجهول ويبحث باستمرار عما هو جديد فى الحياة والفكر والنفس، وفى الفن المسرحى الذى يرفض أن يخلق عليه دائرة الإبداع والتجريب.. حتى المسرح نفسه. إنه المغامرة نفسها، وإنه لمسرح مضاد، مدهش، جديد ومتجدد دائما.



التجريب هو الشعور بالحرية

محمد أبو العلا سلامونى *

لا أود الحديث عن التجريب والمسرح من منطلقات أكاديمية ، فهذه ليست مهمة الكاتب المسرحى بل مهمة النقاد والدارسين والباحثين فى المعاهد الفنية وغيرها ، لكنى أود الدخول من مدخل التجربة الشخصية . ولذلك ، سوف أتكلم عن التجريب من وجهة نظرى الشخصية ، بغض النظر عما يقال أو يكتب عن نظريات التجريب التى لم يتفق عليها وأبان حتى الآن . وفى اعتقادى أن الشعور بالحرية هو أساس العملية التجريبية فى الإبداع ، ولقد بدأ لدى الشعور بالحرية فى الكتابة المسرحية عندما وجدت نفسى أكتب عن جنس أدبى ليس له جذور فى تراثنا الأدبى ، وكل ما عثرت عليه مجرد ظواهر مسرحية يزعم البعض أنها جذور مسرحنا ، مثل خيال الظل أو الأراجوز أو فن المبهظين أو فن السامر الشعبى أو الحكواتى أو الراوى ، وغيرها مما لا يدخل فى علم المسرح إلا من باب القرابة بعيدة النسب . كما أن التجربة المسرحية الغربية التى استقرت مناهجها ونظرياتها لم تكن لتجد من حرمته فى خوض التجربة أو عدم الالتزام بها التزام التلميذ بالأستاذ ، فهى تجربة أشعر حيالها بالاحترام والتقدير ، وأيضاً أشعر حيالها بالقدرة على تجاوزها والانتماء من إسارها ، رغم قوتها وشدة تأثيرها ، ولست ملزماً بالانتماء إليها إلا من باب الإعجاب والانبهار والمحاكاة . ومن هنا ، لم أجد فى نفسى حرجاً من أن أخذ من التجربة الغربية ما أريد ، وأصوغها كيفما شئت ، وأحلف منها أو أدخل عليها من خبرتى الشخصية وقدرتى الإبداعية ما أراه مناسباً ومفيداً . أذكر أننى ، فى بداية عهدي بقراءة الفلسفة ، قرأت محاورات أفلاطون ، وأعجبني ما فيها من حوار فكري وجدل فلسفى ، فكتبت بعض المسرحيات الذهنية التى اعتمدت على الحوار الفلسفى والمتناقضات والصراع الفكرى بين الشخصيات . ومن عباءة هذه الحوارات الفلسفية كتبت ، فيما بعد ، المسرحيات التراجيدية (الشار

ورحلة العذاب - سيف الله - رجل في القلعة) ، وحاولت في كل تراجيديا من هذه التراجيديات أن أتناول موضوعا فلسفيا يعبر عن رؤية فكرية لواقعنا المعاصر . ففي (الثأر ورحلة العذاب) أبرزت مأساتنا متجلية مع مأساة الشاهر والأمير الصعلوك وامرئ القيس الذي شاعت ظروفه العثرة أن يحمل على عاتقه - رغم أنه - مسؤولية ثأر أبيه الذي لم يكن له ذنب فيه ، وبهلك دون تحقيقه .. ذلك أنه صعلوك حاول أن يلعب لعبته مع الملوك فلم يفلح ، وكان تفكيره تفكيراً قهلباً جاهلياً ميتافيزيقياً يناطح طواحين الهواء دون أن يفهم من ذاته أو فكره أو تصوراتهِ ، بما يلائم الظروف الموضوعية لعالم شرس يتحكم فيه القياصر والأكاسر ، وبملكون فيه مقدرات العالم وموازنته . هذا ما حدث وحدث لنا حالياً . إننا نتصرف تجاه العالم مثل ذلك الصعلوك الذي يريد أن يدرك ثأره بالمنطق الجاهلي والأسلوب الميتافيزيقي ، ونصور أيضاً أن العالم بناهنا العدا والبغضاء ، حتى جعلناه ينظر إلينا بدوره نظرة عدائية ويستشعر الخطر منا ، ليس لقوتنا ولكن لنزعتنا الثأرية التي تتسم بالطرف والجهالة والبغاء باسم الحق والمعدل والدين ، والنتيجة أننا سننتهي مثلما انتهى امرئ القيس الذي مات بحلة قيصر الذهبية ، دون أن يحقق الثأر لأبيه المقتول ، بل قتل هو الآخر دون أن يأخذ أحد بثأره . إنها نهاية مأساوية تؤكد أننا لم نتغير ولن نتغير ، ومسيرنا هو مصير ذلك الملك الصعلوك إن لم نتخلص من النزعة القبلية التي تعيش فيها ونعيش فيها ، و تسيطر علينا وعلى تصوراتنا للعالم ولأنفسنا .

أما تراجيديا (سيف الله) ، فهي رؤية فلسفية للتجربة التاريخية الإسلامية ، وتمثلت في ذلك الصراع الذي نشأ بين خالد بن الوليد وعمر بن الخطاب ، حيث يمثل أولهما الإيديولوجيا الإسلامية من خلال منطق الجهاد بالقوة والسيف ، والآخر يمثل الإيديولوجيا الإسلامية من خلال القانون والشرع ، أو بمعنى آخر ، هذا يريد فرض العقيدة ونشرها قسراً وذلك بردها شرعية وشرعا . واختلف الرجلان التقيضان رغم اتفاقهما في الهدف الإيديولوجي وتشابههما في السمات ، كما يقول بعض المؤرخين ، فهما في الحقيقة يمثلان وحدة الضدين لاتنافر القطبين . ولذلك ، فقد كانت نهايتهما متشابهة ، أحدهما مات في فراشه برغم أنه كان مقاتلاً حتى آخر لحظة من حياته ، والآخر مات مقتولاً غيلة وغدرا رغم أنه كان يسعى في حياته إلى إقرار عدالة الشريعة على الأرض . هذان الرجلان أو هذان المنهجان لا يزالان يسودان حياتنا حتى هذه اللحظة ، منهج الجهاد والحرب وتقسيم العالم إلى دار إسلام ودار حرب - ولا مناص من إراقة الدماء في سبيل الدين - ومنهج آخر يزعم أنه يحكم باسم الشريعة وتقنين الإيديولوجيا في إطار من القوانين الشرعية . وكل من هذين المنهجين يتهم الآخر بالكفر والخروج عن الدين ، والنتيجة أنهما لم يتفقا إلا على هدف واحد ، وهو تحويل العقيدة الدينية إلى عقيدة سياسية ، ومن ثم كان السقوط التاريخي الذي مازلنا نعاني منه ، بسبب اختلاف الملل والنحل وتناحر جماعات الإسلام السياسي .

أما التراجيديا الثالثة (رجل في القلعة) ، فهي تتناول مأساتنا مع التجربة الديمقراطية ، حيث تصارعت فكرتان فلسفيتان في الحكم ، فكرة «المستبد العادل» التي سيطرت على فكرنا الديني والسياسي والاجتماعي طوال تاريخنا ، وتمثلت في شخصيات عدة حكمت بلادنا حكما مستبداً مع تحقيق إنجازات تاريخية ودينية ، وفكرة أخرى تستند إلى رأى العامة أو رأى الأمة . وتصارعت الفكرتان متمثلتين في شخصية محمد علي باشا وشخصية السيد عمر مكرم ، وكلاهما كان لديه حلم بتحقيق النهضة القومية وبناء مصر الحديثة ، ولكن الفكرتين سقطتا من داخلهما وسقط معهما الحلم وأجهضت التجربة ، ففكرة المستبد العادل تحمل في داخلها جرثومة فناءها لاعتمادها على رؤية فردية متوحشة لاحدود لها ، والفكرة الأخرى تنطوى في داخلها على جرثومة فشلها لاعتمادها على رومانسية ميتافيزيقية بعيدة عن المنهج العلمي والواقعي ، ولذلك ضلت طريقها وانفرط عقدُها ،

وهكذا فشلت أهم تجاربنا الديمقراطية فى تاريخنا الحديث، وفى زعمى أنها نموذج مازال مستمرا لفشل تجاربنا الديمقراطية المعاصرة، ولربما فى المستقبل القريب.

هذه التراجيديايات الثلاث، رغم اتفاقها على طرح قضاياها وهمومنا التى نعيشها حاليا، بالإضافة إلى أنها ترصد وتنفذ وتفند تاريخنا السياسى والذهنى والثقافى، قدمت من خلال تجارب مختلفة. ففى (الثأر ورحلة العذاب) قدمت تراجيديا كلاسيكية مستفيدة من المنهج الأرسطى للبطل التراجيدى الذى يحمل فى داخله بذرة سقوطه وخطأه التراجيدى المحتوم، فى مواجهة أقدار وظروف أكبر منه وأقوى من كل طموحاته.

وفى (سيف الله) قدمت تجربة جديدة، حين جمعت بين المنهج الأرسطى والمنهج الملحمى رغم ما بينهما من تناقض أكاديمى، إلا أن ذلك كان بالنسبة إلى هو مساحة الحرية التى تمسكت بها لأقدم عملا مسرحيا تجريبيا، على الأقل من وجهة نظرى ومن خلال معتقدى لقضية المسرح الذى أمارسه بحرية أكثر، بحكم تحررى من وجود تراث يكبلنى بقيوده أو نظراته.

أما عن (رجل فى القلعة)، فهى تراجيديا تحمل كمًا كبيرًا من حرية التجريب، حيث جمعت فيها كل المناهج، فهى تراجيديا كلاسيكية أرسطية وهى ملحمة بريختية، وهى — بالإضافة إلى ذلك — تستخدم مفردات المسرح الشعبى المصرى، خصوصًا لعبة التشخيص عند المهبطين، وطقوس التقمص المسرحى فى احتفالية «الزارة»، ولعبة التمثيل والتقليد فى ظاهرة السامر الشعبى، إلى الحد الذى وصفها أحد النقاد بأنها تراجيديا فى قالب شعبى.

لغة محاولات أخرى عندى للتجريب فى مجال الكتابة الإبداعية، خصوصًا فى إطار التاريخ والدراما التاريخية. لقد قدمت ثلاث محاولات فى تاريخنا الحديث، أهم ما يميزها يؤكد تجربتيها من وجهة نظرى أننى أقدم الدراما التاريخية من خلال لعبة مسرحية شعبية، مثل تجربة مسرحية (رواية النديم من هوجة الزعيم) التى قدمت أحداث الثورة العربية من خلال لعبة المسرح داخل المسرح، حيث اختلط فيها التاريخ بالواقع، ولم يعد هناك ما يمكن به أن يفصل بين الاثنين لتتشابه ما يحدث فى الواقع من تشخيص مع ما حدث فى التاريخ من أحداث. وخرج من هذا كله شكل مسرحى يصعب تأويله أو تصنيفه تصنيفًا أكاديميًا إلا بقدر من التجاوز والاستثناء.

والتجربة الأخرى هى مسرحية (مآذن المحروسة) التى استخدمت فيها الاحتفاليات الشعبية وفن المهبطين لتقديم رؤية درامية عن وقائع حدثت إبان حملة نابليون على مصر. هذه التجربة أيضاً قدمت الدراما التاريخية بصورة جديدة فى إطار اللغة المسرحية والاحتفالية المصرية، دون الوقوع فى جفاف التاريخ وجهامته.

والتجربة الثالثة هى مسرحية (أبونضارة)، وهى تتناول نشأة أول مسرح مصرى وتصادمه مع السلطة فى أول تجربة صراع وصدام حديثين بين الفن والسلطة، وكانت النتيجة إغلاق هذا المسرح بفرمان سلطوى تأكيدًا لمقولة مهمة، وهى أن الصراع بين الفن والسلطة هو فى حقيقته صراع بين الحرية والقيود. وقد قدمت هذه المسرحية فى شكل جديد يعتمد على طريقة فن الارتجال الشعبى «الديلاتى» الذى تتسم به الفرق الجوال وفن المهبطين والتشخيص الشعبى، بالإضافة إلى فن المسرح التسجيلى.

وفى إطار التجريب فى عالم التراث واستلهام الموروث الشعبى والأسطورى والخرافى، كتبت مسرحيات عدة، منها (حلم ليلة حرب) عن أسطورة شعبية تخشى أن بغلة تهبط من السماء تحمل خرجين بأحدهما رأس قتيل وبالأخر كنز، وتأتى فى إحدى ليالى رمضان، خصوصًا فى أيامه الأخيرة، لتهب الكنز لمن يجرؤ على أن ينظف

رأس القتل تنظيمًا جيدًا، في إشارة واضحة تعبر عن ارتباط الشر بالشراء في الضمير الشعبي. وتختلط الخرافة بالواقع إلى الحد الذي تحدث فيه جريمة قتل، ولا يدرى أحد إن كان القتل قد حدث في إطار الخرافة أم أنه واقع بالفعل.

وفي مسرحية (الحريق) تناولت طقسًا شعبيًا معروفًا لدى بعض مدن الشمال الساحلي ومدن القناة، حيث يحتفل الناس بليلة شم النسيم بطقس يقومون فيه بإحراق دمية في حجم الإنسان تسمى «الألنسي» في احتفال أقرب ما يكون إلى طقس البدائيين بين الرقص والتهليل والغناء، ويختلط الطقس بأحداث الواقع اختلاطًا كاملاً تحت وطأة الانفعالات الوجدانية البدائية، في مواجهة ظروف الظلم الاجتماعي والقهر المتناهي بقي ومشاعر الإحباط النفسي، وبدلاً من أن تحرق الدمية الرمز يحرق المرموز، ويتحقق بذلك الخروج من مأزق الظلم والقهر والإحباط.

ومن ثراث السيرة الشعبية استلهمت مسرحية (نفرية مصرية) أو (ست الحسن) التي تعتبر محاولة تجريبية للتعامل مع فن السيرة الشعبية على نحو غير تقليدي، فبطل السيرة الشعبي يتصف بصفات عدة، من أهمها أنه يبدأ سيرته بكونه مجهول الهوية والنسب، مشكوكاً في أمره، يعيش غرباً عن أهله ووطنه، إلا أنه يحقق بطولات خرافية وأسطورية، ومن خلالها يعود الاعتبار إليه ويقر الجميع بحقيقته ويقبلون نسب ويعترفون به ويفخرون بانتسابه إليهم. وهذه الرحلة التي تبدأ بالإنكار فالغربة والاختراب فالاعتراف، كما تبدو في السيرة الشعبية، هي ما حاولت محاكاتها في مسرحية (نفرية مصرية)؛ حيث نجد أنفسنا أمام بطل من أبطال حرب العصور الذي حقق بطولات فائقة، إلا أنه عاد بعد عشر سنوات وقد فقد ذاكرته، ويبدأ رحلته وجرته في كل كفور ونجوع مصر مصطحباً أحد رواة السيرة من عازفي الربابة لعله يعثر على أهله، وحينما يتصادف وجوده في قريته تتعرف عليه أمه وزوجه، إلا أن المفارقة أنه لا يستطيع التعرف عليهم، خصوصاً وقد وجد أمه قد تزوجت عمه وزوجه تزف إلى ابن عمه وأن عمه وابنه قد استوليا على أرض أبيه الذي مات كمداً، بل إن ابنه الذي تركه وذهب إلى الجبهة وهو في بطن أمه قد نسب إلى غيره. إن (نفرية مصرية) تعتبر محاولة تجريبية في السير على خطى ونهج السيرة الشعبية ولكن بصورة معاصرة، فإلى أي مدى نجحت هذه المحاولة التجريبية سواء في استلهاً شكل السيرة أو مضمونها؟؟ هذا سؤال قد يجيب عليه السادة النقاد والدارسون.

وفي إطار التجريب أيضاً تناولت أهم ظاهرة احتفالية في مجتمعنا المصري، وهي ظاهرة الموالد الشعبية، ومن رعى هذه الموالد كتبت (ثلاثية الموالد) التي تضم ثلاث مسرحيات كوميدية استعراضية (الملهم بأربعة - مولد يا بلد - ملاهيبت عنتري). وظاهرة الموالد هي ظاهرة فريدة يتميز بها الشعب المصري دون غيره، حيث يندر ألا توجد مدينة أو قرية تخلو من أحد الأولياء الذين تقام لهم احتفالات الموالد كل عام، ويبدو أنها ترجع لجذور تاريخية وأصول فرعونية، حيث كان لكل إقليم أو مدينة أو قرية رمزها المقدس. والنزعة الاحتفالية تتضح فيما يقدم داخل الموالد من ظواهر متعددة، تجمع بين الغناء والرقص والسحر والسيرك وألعاب الحواة والتشخيص، هذا العالم الغريب والعجيب قدمت له نموذجاً في مسرحية (الملهم بأربعة) وهو نموذج صاحب لعبة «الملهم بأربعة» الذي يطلب منك أن تضع الملهم ويحرك الزهر فتكسب أربعة ملاليم، ومن هذه اللعبة نشأت لعبة «توظيف الأموال» التي سادت مجتمعنا المصري، وبدلاً من أن يكون الملهم بأربعة مليحات أصبح الملهم بأربعة ملايين، واستطاع هذا اللاعب النصاب أن يحول مجتمع الموالد كله إلى مجتمع مودعين في شركته الوهمية التي اعتمدت على إثارة الشهادة والطمع في نفوس الناس، ويتواطأ من كل الأجهزة المشتركة في الموالد؛ بداية من رجل الدين حتى رجال الأمن والنهاية والحكومة.

وفي إطار المولد أيضاً كتبت مسرحية (مولد يابلد) دفاعاً عن ظاهرة المولد باعتبارها وعاء للتراث الفني للشعب المصري ، وذلك في مواجهة هجمة شرسة من جماعات الظلام المتطرفة التي أرغمت محافظة دمياط منذ بضعة أعوام على إلغاء مولد أبى المعاطى بحجة أنه بدعة من بدع الشيطان ، مع أنه لم يكن سوى المتنفس الوحيد للترفيه عن سكان المحافظة ترفيهاً بريفاً ، وكان «كرنالا» شعبياً يحمل في ثناياه إبداعات الفن الشعبي ، من فنون الأراجوز وصندوق الدنيا والحواة والمهبطين والمنشدتين والمداحين والمطربين وألعاب الحظ والتسلية .. إلخ.

ومن وحى حرب الخليج وأساسة ضيق الأفق العربى فى هذه الحرب ، كتبت كوميدياً (ملاهيبت عنتر) التى وجدت لها معادلاً موضوعياً فى شخصية عنتر لاهب الألعاب الخارقة فى المولد ، الذى يمكنه أن يصد القطار يده ورفع الأنويس ويحطم القيود الحديدية ويهزم الشجعان ، والذى يستغله سادة المولد من أغنياء تجارة المخدرات واللصوص والفتوات الذين يمرضون الإناوات والمهربين الذين يستخدمون أسلوب التهريب والترغيب والابتزاز . كل هؤلاء يتعاملون مع عنتر بطل الألعاب الخارقة لاستغلاله لصالحهم . ورغم تحذيرات ابنة عمه التى تحبه ، فإنه يقع فى قبضتهم ويصبح كلباً خاضعاً لإرادتهم يحسونه كيف يشاؤون ويطلقونه متى يريدون . أليس هذا هو مولد حرب الخليج الذى كان ومازال حتى الآن ؟ هذا هو الاجتهاد الثانى بعد مسرحية (تغربة مصرية) لاستطعام فن السيرة فى التجريب المسرحى ، ولكن فى إطار الكوميديا.

هناك اجتهادات عدة أخرى فى مجال التجريب المسرحى ، منها مسرحية (تحت التهديد) ، وهى محاولة لتقديم تجربة مسرحية من نوع «السيكودراما» عن حكاية «مثال» اتهم ظلماً فى جريمة قتل غامضة وخرج من السجن معتقداً أن زوجه مسؤولة عما أصابه ظلماً ، فيصنع لها قاعة محكمة من التماثيل ، فى محاولة لإعادة محاكمته لتبرئة نفسه وإثباتها ، وتحرك التماثيل وتبدأ المحاكمة وتختلط أحداث الماضى والحاضر ، إلى أن يصل الحال بالزوجة أن تقفل نفسها تحت وطأة الشعور بالذنب ، إلا أنه يكتشف فى النهاية أن جثة القتيل التى سبق أن اتهم بها ماهى إلا تماثيل من الشمع .

وفي مسرحية (المزرعة) التى جمعت فى شكلها بين الإطار التسجيلى والدراما التقليدية لمناقشة قضية الحرب والسلام بين الفلسطينيين والإسرائيليين ، وتمت الأحداث من خلال بيت ومزرعة استولت عليهما عائلة إسرائيلية وطردت و قتلت صاحبة المزرعة والبيت ، ويستطيع أحد الفدائيين من العائلة الفلسطينية أن يقتحم البيت ويجعل من فيه من الإسرائيليين رهائن ، ويبدأ محاكمة العائلة الإسرائيلية التى اغتصبت المزرعة .

وتصل نهاية المحاكمة للاعتراف بحق الأسيرة الفلسطينية ، ولكن يتحتم بعد ذلك ضرورة إيقاف نزيف الدم وتحقيق السلام بين العائلتين ، إذ لامناس من تواجد الأسيرة الإسرائيلية مع الأسيرة الفلسطينية بحكم الأمر الواقع ، ويتم عقد وثيقة سلام واتفاق على أن تعيش العائلتان فى البيت معاً . ولكن حينما تصل السلطة الإسرائيلية ، ترفض هذه الوثيقة لأنها تعنى ضياع الهوية الإسرائيلية وذوبانها فى الهوية العربية على المدى الطويل ، ومن ثم يقرر رجال السلطة الإسرائيلية نفس البيت وإعادة بنائه ليكون ملكاً خالصاً للإسرائيليين وحدهم . المسرحية ، بهذا المعنى ، تؤكد أن إسرائيل ترفض فكرة فلسطين الديمقراطية ، وتؤكد نزعتها العنصرية الشوفينية ، وهذه النزعة بالقطع ستكون ضد السلام .

وفي مسرحية (أمير الحشاشين) حاولت أن أقدم جذور الإرهاب الدينى الممثل فى فرقة «الحشاشين» المنتمية للمذهب الإسماعيلى ، من خلال إطار غنائى استعراضى ومعادل تاريخى لما يحدث فى واقعنا الحالى الذى استشرت فيه حركات التطرف الدينى والإرهاب الدموى ، والذى يقوده التنظيم العالمى للإسلام السياسى ، الذى

يسمى إلى الجمع بين الدين والدولة ، ومحاولة الردة لنموذج الحكم المتخلف الذى أُلغاه كمال أتاتورك فى تركيا ،
والذى كان سبب تخلف المسلمين جميعا وعدم تقدمهم لمدة خمسة قرون مضت وحتى الآن.

وأخيراً وليس آخراً كتبت مسرحية تجريبية باسم (ديوان البقر) ، وهى مستلهمة من حكاية تراثية أوردها
الأصمغاني فى كتابه (الألهانى) ، حيث حكى على لسان عثمان الوراق أنه رأى العنابي يأكل خبزاً على طريق
باب الشام ، فقال له : ويحك أما تستحى ؟ فقال له : أرأيت لو كنا فى دار فيه بقر كنت تستحى أن تأكل وهى
تراك ؟ فقال لا . فقال اصبر حتى أعلمك أنهم بقر . فقام ووعظ ووعظ ودها حتى كثر الزحام عليه ثم قال لهم
روى أكثر من واحد أن من أخرج لسانه وأمكنه أن يلعق أرنبه أنفه لم يدخل النار . فما بقى أحد إلا وأخرج لسانه
يومئذ به نحو أرنبه أنفه مثل الأبقار . فلما تفرقوا قال العنابي : ألم أخبرك بأنهم بقر؟؟

إن هذه الحكاية التراثية تمهيد عما وصل إليه حالنا مع جماعات التطرف والإرهاب ، التى تحاول أن تلغى عقولنا
وتغسل رؤوسنا وتجعل منا قطعاناً من أبقار تلعق أنوفها اتقاء لنار جهنم وعذاب القبر.

هذه هى شهادتى حول أهم محاولتى واجتهادى فى مجال الإبداع والتجريب المسرحى ، فأرجو أن أكون قد
أوفيت ، ومعلومة إن كنت قد قصرت أو أخطأت أو غاليت.



وداعا أيها المسرح

هناء عبد الفتاح*

كان المسرح رفيقا لعمري، وقرينا لروحي، وتوأما لفكري ومعتقداتي. وكان «الحلم السعيد» لجهلى أنه حاول أن يبحث له عن مكان على خريطة هذا المسرح، لم يكن هذا البحث بالأمر السهل، أو بالقضية البسيطة، آنذاك. كان الجيل المخرجين/ المبدعين لمسرح الستينيات يقف في شموخ فوق أرض صلبة، ويقدمون إبداعاتهم التي كانت، بلا ريب، لها دورها الكبير في تشكيل معالم مسرحنا، وكانت محاولة الاقتراب - أو مجرد وقوف الجيل الثاني أو الثالث من المخرجين، فيما بعد، بجوارهم - شيئا من قبيل المستحيل أو الوصول إلى القمر!

استطاع الجيل الثاني من المخرجين من أمثال حسين جمعة وسمير المصفرى وعبد الغفار عودة ونبيل منيب ومحمد صديق ومحمد مرجان وسناء شافع وحادل هاشم، أن يصمدوا بقدر. لكن معظم هؤلاء وغيرهم ومعهم جيلنا الضائع والثالث وراء أضغاث أحلام لا تتحقق، قد استقطبتهم مسارح الأقاليم. حاولنا في السبعينيات أن نضع في اعتبارنا - عن وعي - أن أحلامنا يمكن لها أن تتحقق وتضاع في إطار تطبيقي عملي، في إبداعات حقيقية! بعيدا عن مسارح القاهرة المشغولة التي رفضت أن تعطينا فرصة للابتكار.

لقد تحقق هذا الحلم أو هذا الوهم بكامله، أو تحقق جزء منه أيام كان الكاتب المسرحي الكبير سعد الدين وهبة مسؤولا عن قطاع الثقافة الجماهيرية. لقد حاول الرجل أن يمنحنا، بقدر الإمكان وحسب إمكانيات الثقافة الجماهيرية كل مساعداته ومعوناته، وأن يساعدنا من خلال ما أمكنه الحصول عليه من أجهزة وزارة الثقافة ومن المحافظين ورؤساء المدن آنذاك. وتقدمنا بمشروعاتنا المسرحية، حاولنا أن نضع فيها عصاره خبرتنا، والأهم من ذلك استطعنا بحماس شباننا الاندفاع قدما نحو الابتكار الذي رسم ملامح مسرحية جديدة.

كانت أهم تجربة لى على الإطلاق تجربة (فرقة فلاحى قرية دنشواى)، وأهميتها تأتي من أنها أثرت إمكان صياغة العرض المسرحى المفتوح [البحرن - افتراش الأرض - الغيط - فناء سجن] داخل قرى مصر ومدنها. واكتشفت آنذاك الإمكانيات الهائلة لمسرح يقترب من الظاهرة المسرحية الحديثة Happening، أو ما يطلق عليه، Pava Teatraina، أى الظواهر المسرحية، وهى ظواهر تحاول أن تضع المسرح فى معيار جديد، ومفهوم تتجدد دماؤه، فيتواصل مع الحاضر، ولا يصبح رهين الأصفاة والأغلال التى تقيد حدود الإبداع وحرية المبدع.

لكن الأزمة الحقيقية لجيلنا أنه واجه قدره المحتوم، وهو «الموت»، منذ أن بدأ، فهو من ناحية وقف ضده بالمرصدا مسرح يعتمد على الكلمة فقط، حيث توظف مفردات العرض المسرحية لخدمته، مغفلاً كل الإنجازات الأخرى فى ميدان التشكيل للرؤية البصرية لغضاء خشبة المسرح، والإنجازات ميدان سينوغرافية العرض المسرحى (التشكيل لجسد الإنسان، وللإيماء)، وأسلوب الأداء الصوتى الجديد الذى لا يعتمد على الصياح أو الصراخ أو الإعلان، وإنما يصل من خلال الهمس والخفوت، واحترام لحظات الصمت التى تنطق. فالمسرح الذى غدا ظاهرة شائعة هو مسرح ثرثار، يستعيد أطر «مسرح العلبة» الإيطالية، أو المسرح التقليدى فى الشكل والمحتوى. لقد سيطر هذا المسرح على إبداعات جيلنا والأجيال التالية، وخيم على صدورنا، وسكن داخلنا فوقنا فى أسرهِ، إذ تعلمنا أسسه ونحن فى مقتبل الشباب، ودافع عن وجود هذا المسرح النقد المسرحى فى الستينيات وماتلها من عقود زمنية، ليقدم هذا المسرح عروضاً دائمة للمبدعين أنفسهم الذين حملوا لواء مسرح الستينيات ولا يزالون يصرون على حمل لوائه، بعضهم رحل عن عالمنا، والبعض هجر المسرح وانغلق فى ذاته، وآخرون ما زالوا يبدعون.

لقد نسى أو تناسى جيلنا أن ما كان يقترحه هؤلاء المبدعون إنما هو لصيق بفكرهم ومنهجهم، ورؤيتهم للعالم، وأن ما يطرحونه كان له صدى كبير بداية من منتصف القرن الحالى. ولا تزال إبداعاتهم تخوى الجذور ذاتها وتعبّر بالمفردات ذاتها.

نسى جيلنا - وشباب الأجيال الجديدة - أن الاختلاف مع هؤلاء الرواد فى الرؤية والمنهج ضرورة، بل شئ تاريخى ومرغوب فيه، فديالكتيكية التغيير تسمى فلسفتها - فى الجوهر - إلى التغيير والإصلاح والثورة بل التمرد على السائد. وهؤلاء الرواد: فتوح نشاطى، عبدالرحيم الزرقانى، نبيل الألفى، سعد أردش، جلال الشرقاوى، كرم مطاوع، أنور رستم، أحمد زكى وغيرهم من المبدعين، فى خمسينيات هذا القرن والستينيات منه - رغم احترامهم وتقديرهم لأساتذتهم الكبار من الرواد الأوائل فى ثلاثينيات وأربعينيات القرن العشرين - إنما اختلفوا معهم اختلافًا بينا فى تناولهم العمل المسرحى الجديد، فى المنهج، فى طريقة التفكير للمسرح الجديد المصرى، ورؤيته وتفسيره، بل فى أسلوب تناول العرض المسرحى. وكان هؤلاء - مع هذه الاختلافات المتعددة - فى وفاق مع أساتذتهم. بل إننى لا أتذكر أنه قد خلا لقاء مع هذا الجيل الرائد من شعور بالوفاء والتقدير لدور الرواد المسرحيين الأوائل، عزيز عيد، جورج أبيض، زكى طليمات، يوسف وهبى.

أما نحن، فما زلنا نخشى الاختلاف والرأى الآخر، فجيلنا ينظر بعين خجولة إلى الجديد الذى نقترحه، وبالعين الأخرى ننظر تقويم جيل الرواد لإبداعاتنا، بينا ينظر بعضهم إلى تجاربنا بنظرة لا تنم عن الرضا، فيها قدر من الاستعلاء والفوقية، والتقليل من شأن ما نبدع، فنصاب بالهلع ونأثيب الضمير تارة، والخوف من الاستمرار فيما نقترح إبداعه أو نسمى إلى تقديمه تارة أخرى. إنه «مركب النقص» الذى خيم على صدورنا منذ أن تعلمنا أصول المسرح ومبادئ اللايقين، وبالأحرى إيمان بما نبدعه. وفجأة، ضاع العمر منا، فمعظمنا تعدى نصف قرن من الزمان، وما زلنا لم نخلق بعد تياراً أو اتجاهًا أو مساراً له تأثيره، وبينما استطاع جيل مسرح الستينيات أن يقترح شكلاً متطوراً لمسرحنا.. فإنه ليس بمقدورنا، حتى الآن، أن نستتب شكلاً جديداً لمسرحنا. فمعظم محاولتنا كان ولا يزال

فردياً.. توفيق عبداللطيف^(٥) ومحاولاته تقديم مسرح شديد الرهافة بالغ النعومة.. مسرح حسن عبدالحميد المتميز بالتقنيات اللغوية الجديدة.. مسرح عبدالعزيز مكيوى فى اقتراحاته الجديدة لعالم الممثل.. تجارب عبدالعزيز مخيون فى التعامل مع المسرح بوصفه وظيفة اجتماعية وفنية.. نور الشريف ومحاولاته الدؤوب فى التجريب المسرحى (آخرها «محاكمة الكاهن» بمسرح الهناجر)، عبدالرحمن الشافعى ومسرحه الشعبى.. إميل جرجس ومسرحه الدرامى / التشكيلى.. سيد طليب ومسرحه الاجتماعى / السياسى.. وكاتب هذه السطور وأول مسرح للفلاحين بقرية دنشواى فى مرحلة سابقة، ومسرح التجريب الخالص فى المرحلة الراهنة، مسرح مراد منير الفكرى والسياسى.. أحمد إسماعيل ومحاولاته المسرحية الجادة.

إن غالبية محاولات هؤلاء قد ابسرت، وتفرقت كالعقد الذى انفرطت حباته فى الزمان والمكان والتاريخ.. وسقطت محاولات البعض فى النسيان، والبعض الآخر مازال يحاول ويؤكد ذاته من خلال تجاربه الذاتية إن سمح له المسؤولون عن المسرح بإعطائه «الفرصة» والحد الأدنى من الإمكانيات.

أما السقطة الدرامية لجيلنا - وأستعير هذا المصطلح من لغة الدراما فى المسرح - فهى أننا لا نؤمن بالاستمرارية، ولا نحاول أن نصل فيما بيننا، كل منا يرى أنه المهرب «الأوحد» فى تجريبه، وليس بمقدور الآخر فعل ما يكتشفه، فالتواصل يتوقف، لأننا لا نكمل بعضنا بعضاً، بينا التواصل يتم بالإضافات، ويتأكد بمحملات الأخذ والعطاء، الأخذ بما هو كائن، والعطاء بما هو مستكشف، فتكتمل التجربة، ويتواصل العطاء، ويثمر المسار! كل منا يعمل لحسابه الخاص، بينما جيل الرواد الأوائل (جيل الستينيات) - رغم اختلافاتهم الجوهرية فيما بينهم - يتواصلون ويتحدون ويقفون بجوار بعضهم وبعض، لا ليدافعوا عن كياناتهم فقط، بل ليقفوا بجوار تيار هم خلقوه، وكانوا سبباً فى الدعاية له، وطرحه فى الساحة الفنية دائماً، على اعتبار أنه - كما يؤكدون - هو «التيار الوحيد الذى صمد».. الذى يحسب لتاريخ المسرح المصرى المعاصر!

لذلك، فإن جيلنا يموت ببطء ولم يبدأ بعد، وموتنا نوره للأجيال القادمة.. بل إن بعضاً من شباب هذه الأجيال الجديدة قلّ ما نرى له عملاً أو رؤية جديدة يعتد بها.. فهذا ما نعتقده!! وهكذا تستمر النظرة الفوقية وننظر بالمظنور ذاته الذى يشاهدنا به الرواد الأوائل.

أعلم وأرقن أن الظروف الفكرية والثقافية والسياسية والاقتصادية تقف مجتمعة ضد الفكر المصرى الحديث على إطلاقة، وتقف بالمحصار ضد حركة التنوير، وأعلم أن سياسة مسارح «القطاع الخاص» قد قتلت الرغبة عند المبدعين فى تقديم المسرح الجاد، فما دامت الملايين من الجنيهات «تضخ» فى جيوب منتجي السلعة المسرحية التجارية الاستهلاكية فوق خشبات مسارح القطاع الخاص، وما دامت الرافعات والاستعراضات القبيحة فيها تهيمن على فنين المسرح المصرى وتسيطر عليه، فإن مجرد التفكير فى مسرح له قوامه وتباره يندو شيئاً سيقتضى عليه لا محالة. وأعلم أن جيلنا لم تعط له الفرصة لإثبات حضوره الفكرى والفنى فى مسارح الدولة، اللهم إلا القلة القليلة التى لا تصل إلى أصابع اليد الواحدة، مما انعكس بتأثيره على الحركة المسرحية لبلادنا. أعلم أن جهاز التلفزيون وقطاع الفيديو الخاص والحكوى قد استقطب الفنانين الحقيقيين وغير الحقيقيين للإنتاج السريع المنتشر، بهدف الوصول إلى المكسب السريع والقضاء على فكرة المسرح من أساسها.

أعلم، أيضاً، أن حركة النقد المسرحى لم تخلق بعد جيلاً من شباب النقاد يتابع ويتطور ويلقى ببلور فى أرض تنبت تياراً نقدياً واعياً للكشف عن أصول العمل المسرحى والتبشير به، وإنما أوجدت فوق الساحة الصحفى /

(٥) توفى توفيق عبداللطيف بعد مرض عضال فى عام ١٩٩٤. لكن مرضه الرومى كان أعظم، فلم يُمنح الفرصة ولا المسرح الذى يعطيه حقه فى الإبداع، لمات وقلبه يدمى عشقاً للمسرح. كان آخر عمل مسرحى له بمسرح «الهناجر» قبل أن يتوفاه الأجل بشهور.

الناقد، وليس الناقد/ الأديب/ المتخصص. واعتمدت حركة النقد في معظمها على بعض من الصحفيين الذين تتوقف كمية المدح والثناء أو الهجاء والتجريح على إمكان تقديم أعمالهم المسرحية أو عدم تقديمها!

أعلم كل ذلك.. وغير ذلك.. لكن هذه المسببات جميعها لم يكن لها وجهاتها في تبرير خنوع جيلنا والأجيال التالية، وضعفهم في عدم مقدرتهم على فرض وجودهم الفني وإثباته. فمعظم جيلنا ما زال يقف عند الحدود التي تركها جيل الستينيات وفرضها.. كى لا يخرقها! لأنها مثلت ولا تزال تمثل للبعض الثابت والموروث والناو.

فمتى نخترق الأسوار والحجب؟ متى ندرك أننا قد أصبحنا بالشبحوخة قبل الأوان؟ متى نعلم أن علينا التمسك بشجاعة الطرح، ومغامرة التجربة، ونصل بها إلى حدودها اللانهائية، فدافع بها عن أنفسنا فيها، ونعبر من خلالها عن أطروحاتنا، دون خوف أو فزع أو «مركب نقص»؟..

إذا لم يحدث «التنوير» داخلنا، إذا لم تتم ثورة حقيقية وجراة واعية ووحدة لجيلنا، وأجيال شباب المبدعين من بعد، حينئذ فقط علينا أن نقدم طقوس الولاء والطاعة للمسرح السائد، لإنتاج سلعة أصابها العطب، وانتشرت كالنار في الهشيم، كالمطاهون، تصيب جماهيرنا بوباء المعرفة الخاطئة والتذوق المريض، والثقافة المزيفة للقيم، حينئذ فقط علينا أن نسلم الراية لهم.. ونقول لمسرحنا وداعا..

وداعا أيها المسرح.. وسيكون عزائي الوحيد أنني حاولت!!

قاموس نقدي

للمصطلح والمفهوم المسرحي

حول تجربة في العمل المشترك

ماري إلياس* ، هنان قصاب حسن*

يبدو من الواضح لمن يعمل في مجال النقد المسرحي اليوم، أن هناك مشكلة محددة تتعلق بمسألة صياغة الخطاب النقدي العربي شكلا ومضمونا، وإمكان توصيله إلى المتلقي بوضوح ودقة. والحقيقة أن هذه المشكلة تعود بأصولها إلى قضية المسرح العربي بحد ذاته، فالمسرح الذي دخل إلى البلاد العربية بنموذجه الغربي، منذ القرن الماضي، لم يستطع الاستقلال بشكل واضح عن هذا النموذج الذي استقى منه شكله وأعرافه وأنواعه. من جانب آخر، فإن الدراسات المسرحية، أو بعبارة أخرى الفكر المسرحي، لم يتمكن من مواكبة تطور التفكير النقدي حول المسرح في الغرب، وقد نجم عن ذلك إشكال واضح يتعلق بالمصطلح والمفهوم المسرحي في اللغة العربية.

لقد سعى رواد المسرح العربي ومن تلاهم إلى أن يخلقوا لغة مسرحية عربية ضمن محاولتهم استيعاب هذا الفن الجديد وثبتت أركانه، مما يعكس وعيا مبكرا بأهمية المصطلح في صياغة لغة خاصة بالمسرح. ففي الكتابات الأولى عن المسرح، نجد ثارة لفظا عربيا للتسميات الأجنبية مع التعريف بمدلولها (الأوبرا والبروزة والكمبيزة والفياترا)، وثارة أخرى تسميات عربية تعبر عن المضمون نفسه (المأساة والمهابة والمغناة للدلالة على الأنواع، وجوق للدلالة على فرقة التمثيل، والتشخيص للدلالة على التمثيل). مع مرور الزمن، ومع تجاوز هذه الاستعمالات المتباينة، صار الخطاب المسرحي يفعل التراكم مثقالا بتسميات عدة للمدلول الواحد.

تبدو المسألة أكثر تعقيدا حين يتعلق الأمر بالمصطلح النقدي. ومن يراقب الخطاب النقدي المسرحي اليوم يدرك أن قصور الدراسات المسرحية العربية ينبع من قصور أدوات اللغة النقدية، أو من الغموض والالتباس الذي يحيط بكثير من المصطلحات والمفاهيم المستعملة ويجعل فهمها واستيعابها وإفادة استخدامها صعبا. وكم من الكتابات النقدية لم تعط الغاية المرجوة منها، إما لأنها لا تتناول الأمور في العمق ولا تستند إلى منهجية واضحة في البحث وتكتفي بإطلاق أحكام تقييمية معيارية، وإما لأنها صعبة معقدة لا يمكن فهمها لأنها مستقاة من علوم إنسانية متطورة لم يتم التعريف بها بشكل متكامل باللغة العربية، ولذلك تبقى غريبة عن المتلقي بسبب النقص المعرفي عنده.

والواقع أن الالتباس الذي يحيط باستعمال المصطلحات النقدية يرجع إلى أسباب متعددة، منها أن معظم هذه المصطلحات مأخوذة من العلوم الإنسانية التي تطورت في الغرب بشكل سريع، وشكلت لغة نقدية لا يمكن فهمها واستعمالها إذا لم يتم استيعاب هذه العلوم بشكل صحيح. ولذلك، كان من الضروري عند استخدام مناهج بحث مستندة إلى هذه العلوم في اللغة العربية توضيح مدلول مفرداتها ليكون التحليل واضحا. ولقد لعبت الترجمة عن اللغات الأجنبية - رغم أهميتها - دورا في إشاعة نوع من الالتباس حول مدلول بعض المصطلحات بسبب تنوع المصادر المعرفية للباحثين، أو بسبب قيام أشخاص من خارج الاختصاص بترجمة نصوص نقدية. إضافة إلى ذلك، فإن هذا الالتباس نأى عن عدم توحيد المصطلحات، والاختلاف حول مبدأ الحفاظ على المصطلحات النقدية بلفظها الأجنبي أو ترجمتها إلى العربية. من الأمثلة التي توضح ذلك، التباين في استخدام كلمتي سمبوليقا وسمبولوجيا الذي يتأني من الاختلاف بين المدرسة الأميريكية والفرنسية، والاختلاف حول ترجمة أو عدم ترجمة كلمة Code التي تستخدم بلفظها الأجنبي «كودة»، أو تترجم إلى «شفرة» أو «رمز»، مع كل ما يخلقه هذا التعدد في تسمية المصطلح الواحد من تشوش للقارئ العربي.

قاموس المصطلح النقدي:

لقد شكل موضوع استخدام المصطلح وتوضيح مجاله الدلالي أحد همومنا الرئيسية خلال عملنا في المعهد العالي للفنون المسرحية في دمشق، حيث قمنا بتفريش مواد متوفرة لها علاقة بتاريخ المسرح وتحليل النص والعرض المسرحيين، بالإضافة إلى الإشراف على مشاريع تخرج الطلاب. فخلال تدريسنا هذه المواد باللغة العربية وتوجهنا إلى طلبة لا يتقنون لغة أجنبية في غالبيتهم، تبين أن هناك صعوبة تحيط بطرح المفهوم النقدي واستخدامه، وأن هذه الصعوبة تغطي الصعيد اللغوي لتطال مجالا أوسع له علاقة بالتوجه المعرفي العام الذي يتجلى في نوعية المراجع المتوفرة في اللغة العربية حول المسرح. فمقابل كثرة المصادر حول

هيكل العمل

من هذا المنطلق، تمحّدت نوعية المداخل التي تشكل مادة القاموس وشكل المعالجة لكل مدخل على حدة؛ فقد اخترنا أن تكون المداخل مطروحة في ترتيبها الأبجدي لتسهيل الرجوع إليها، وأن تشمل المفاهيم النقدية والمفاهيم المسرحية والمصطلحات التي تتعلق بالمكونات الدرامية وتقنيات العرض؛ والمدارس الجمالية المهمة التي كان لها تأثيرها على المسرح في العالم؛ بالإضافة إلى الأنواع والأشكال المسرحية وأشكال الفرجة والظواهر الاحتفالية بأنواعها والفنون الدرامية وفنون العرض.

هذا التنوع في المداخل يعكس خياراً واضحاً هو التطرق إلى المسرح من حيث هو شكل فرجة وعرض وكتابة، والبحث في أية ظاهرة مسرحية من خلال وضعها في سياقها التاريخي والحضاري مع تأكيد علاقاتها بالتوجهات الجمالية السائدة، وطرح تأثيرها على المتلقي، وتأكيد التداخل بين أية كشافة المسرح واستقباله. وقد كان هدفنا من ذلك محاولة تحقيق الانتقال من الاستخدام العام للمفهوم أو مصطلح ما إلى المعنى الخاص في تحولاته حسب التجارب المسرحية المتعددة في أماكن مختلفة من العالم.

ولكي نتلافى ما تفرضه بنية القاموس المبهمة من فصل بين المداخل، قمنا بربط المواضيع بعضها ببعض من خلال نظام لرجاع توضع المداخل فيه في محاور، مما يسمح للمتلقى أن يستكمل البحث في مجال محدد، وهذه الطريقة في الربط تجعل من القاموس مرجعاً نقدياً.

ولابد من الإشارة هنا إلى أن عدد المداخل في هذا القاموس (حوالي ٣٥٠ مدخلاً) هو أقل بكثير من المصطلحات الواردة فيه، التي أشرنا إليها بشكل طباعة مميز ضمن المداخل وعرضناها في ثبت أبجدي في نهاية القاموس.

من ناحية أخرى، هناك مداخل تعتمد تسمية عامة تشكل إطاراً واسعاً تدخل ضمنه تنوعات عديدة إقليمية أو نوعية، مثل كلمة «فواصل» التي تغطي لدينا أشكالاً مسرحية متعددة مثل الإنترميزو والفارس والبازو والفواصل الأوطرفلية وغيرها، وكلمة «عروض المنوعات» التي تشمل الاستعراض والكاباريه وغيرها، وكذلك الأمر بالنسبة إلى كلمة «تقطيع» التي اعتبرناها عنواناً شاملاً يسمح بالمقارنة بين التقطيع إلى مشاهد وفصول والتقطيع إلى لوحات وتأثير ذلك على الكتابة والتلقي. كذلك الأمر بالنسبة إلى مداخل مثل أشكال الفرجة أو المسرح الاحتفالي أو المسرح السياسي تسمح بالإحاطة بتوجهات متعددة تشمل مفاهيم متنوعة حسب البلدان؛ مثل مفهوم الاحتفالية أو التسييس أو السامر والحلقة وغيرها.

ومع أننا أردنا أن يكون للمؤلف طابع شامل، فإننا استبعدنا الأعلام وأسماء الفرق بوصفها مداخل مستقلة؛ لأن انتقاء تجارب

تاريخ المسرح وأنواعه وأشكاله، يوجد نقص كبير في المراجع العربية والمترجمة التي تتناول مفاهيم نقدية وتطرق لمناهج البحث الجديدة.

والحقيقة أن هذا الخلط لا يشكل عائقاً ضمن العملية التعليمية فقط، وإنما يظل أيضاً مجال الإنفاج المسرحي بشكل عام والدراسات النقدية المبهمة به، خاصة أن متابعة التطور الكبير في مناهج التحليل الحديثة اليوم يلعب دوراً مهماً في عمل الممثل والمخرج وكل من له علاقة بالمسرح.

من هذا المنظور، اخترنا توجيهاً تدريسياً يدخل في عمق العملية المسرحية والبعد النقدي الذي نفترضه من خلال طرح مفاهيم نقدية ومصطلحات تعتبر أساسية في النظرة الجديدة للدراسات المسرحية، وهكذا تشكلت لدينا دون قرار مسبق، نواة لعمل بحثي له شكل القاموس النقدي. وعندما فكرنا في تثبيت هذه المادة العلمية في مؤلف مكتوب كان من الطبيعي أن يأخذ الشكل نفسه، خاصة أننا كنا - من خلال تجربتنا الشخصية في البحث والمراجعة - نعرف جدوى التعامل مع القاموس النقدي بوصفه مرجعاً، لأنه يكتنف وعمم ويقدم مفاتيح معرفية تسمح لاحقاً بالعودة إلى المراجع المتخصصة.

في محاولة لوضع الخطوط الأساسية التي تشكل هيكل العمل، رأينا أن التوجه التاريخي في عرض الأمور يغفل مدلولات بعض المفاهيم، وأن التوجه النقدي البحث يعطي البحث طابعاً جافاً وصعباً ولا يسمح بإعطاء صورة متكاملة عن علاقة المفهوم النقدي بالممارسة وتطوره من خلالها.

كذلك تبين لنا منذ البداية ضرورة التوصل إلى تحقيق شمولية في الطرح؛ لأن الكتابة عن المسرح وحده هي إغفال للتداخل المهم الذي نشهده اليوم للفنون المتنوعة؛ وأنه صار من الصعب اليوم التطرق إلى المسرح بمعزل عن فنون العرض والفنون الدرامية والتشكيلية والظواهر الاحتفالية وغيرها. وقد أدركنا ضرورة الربط وتوضيح العلاقة بين المسرح ومختلف مناهج البحث التي أفرزتها العلوم الإنسانية، بالإضافة إلى ربط المفاهيم النقدية بعضها ببعض وربطها بالتجربة المسرحية العالمية والعربية على وجه الخصوص، وذلك لضرورة سبر مدلول المفاهيم النقدية العامة ضمن التجربة المسرحية العربية كتابة وممارسة.

عندما تبلورت الفكرة، كان من الضروري تحديد القارئ الذي نريد التوجه إليه؛ بحيث لا يقتصر الأمر على المختصين بالدراسات المسرحية فقط، وإنما يشمل شريحة واسعة تضم كل من يهتم بالمسرح ممارسة وكتابة وتحليلاً، ونسمح له أن يجد مادة متكاملة تلبي الحاجات المتنوعة، وهذا يعني أن يكون القاموس ذا طابع لغوي ونقدي وموسوعي.

تجربة العمل المشترك

إن طرحنا هذه التجربة في التأليف لافهمنا أننا نبتكر شيئا جديدا، فصفة القاموس معروفة عالميا وشائعة، وهناك قواميس عدة مختصة بالمرسح تشكل مراجع مهمة. وفي اللغة العربية أيضا هناك قواميس تتعلق بالأدب والثقافة بشكل عام والمرسح بشكل خاص وتتأوله من جوانب مختلفة. وما قاموسنا سوى محاولة لرصد هذا التوجه الموجود أصلا.

لقد تطلب تحضير عمل هذا القاموس وصياغته فترة طويلة تجاوزت السنوات الثلاث. ومع أنه لم يصدر بعد، فإننا نعرف تماما سلبياته ومواطن الضعف فيه، فالدقة التي توحيها في تحديد الاستخدامات والمداولات المتعددة لمصطلح ما في العربية لاتمنع من وجود هفوات، لأننا لا يمكننا، مهما حاولنا، أن نحيط بكل ما ورد في الخطاب النقدي العربي من ترجمات. كذلك الأمر بالنسبة إلى الأمثلة التي استقيناها من تجارب مسرحية عربية معينة، والتي يمكن أن تكون سببا في عتب الكثير من المسرحيين في العالم العربي، لكن ذلك يعود أيضا إلى كوننا قد اخترنا أن نعجب التطرق إلى تجارب لم نعرفها عن قرب خوفا من الوقوع في خطأ. والنقص الذي لم نستطع تلافيه أيضا وينبع من كوننا اثنين فقط لنا الخلفية المعرفية نفسها، هو أن معرفتنا بالمرسح العربي تظل أوسع بكثير من معرفتنا بالمرسح الشرقي، ومرابطنا للمرسح في المشرق العربي تفوق مرابطنا للمرسح في المغرب العربي؛ كما أن مصادرنا المعرفية فرنسية أكثر منها أميركية أو إنجليزية أو روسية، وهذا يبدو بشكل واضح من نوعية الأمثلة التي استقينا إليها والأسماء التي طرحناها والمراجع التي عدنا إليها.

إن هذه التجربة التي نخوضها اليوم ليست سهلة، فالعمل الموسوعي يتطلب فريق عمل متكامل يحمل كل فرد فيه مسؤولية مداخل معينة يولعها باسمه، ونحن اثنان فقط لايحمل اختصاصا كل المواضيع التي تطرقنا إليها رغم جهلنا لتحقيق الإحاطة بالوادي التي نكتب فيها. والعمل الموسوعي يتطلب تفرغا كاملا وإمكانات ومراجع كثيرة وفسحة زمنية طويلة للتحضير والصياغة وتحقيق ذلك لم يكن بالأمر السهل. لكن بالمقابل، فإن التأليف ضمن فريق يمكن أن يؤدي إلى أساليب متنوعة وتفاوت في أسلوب المعالجة، وكوننا اثنين فقط سمح لنا أن نتوصل إلى تجانس أكبر في الطرح والمعالجة لكي يبدو العمل مكتوبا بنفس واحد.

إن تجربتنا في العمل المشترك تظل فريدة وجميلة على الصعيد العلمي والحياتي في زمن يصعب فيه الاتفاق على رأي واحد، وفي عصر يتفوق فيه الناس على ذواتهم، ويحاولون أن يبرزوا فراديتهم، ولو على حساب الآخرين.

مسرحية معينة مهما توغى الموضوعية يظل يحمل نرجسا من الاعتبارية في تقدير أهمية البعض والتقليل من أهمية البعض الآخر، ويعطى للعمل ترجحا مغايرا عن التوجه الذي اختارناه لهذا القاموس. لكننا حاولنا أن نتغلب على هذا النقص بإعطاء أمثلة عن مسرحيين تركوا بصماتهم على العملية المسرحية، ووضع فهرس للأعلام الذين ورد ذكرهم في المداخل في نهاية القاموس.

المصطلح ضمن القاموس

فيما يتعلق باختيار تسميات المداخل التي هي في الوقت نفسه عملية بحث في ترجمة المصطلح، اخترنا موقفا محددا هو الإبقاء على اللفظ الأجنبي لبعض المصطلحات مع تقديم شرح لها، وذلك في حالة عدم وجود مرادف دقيق باللغة العربية، أو لأن المصطلح يستخدم بلفظه الأجنبي في كل اللغات، وهذا ما فعلناه على سبيل المثال فيما يتعلق بكلمات مثل الجسموس أو السيمولوجيا والأثروبولوجيا وغيرها. طبقنا المبدأ نفسه عندما شعرنا أن الترجمة لا تغطي أبعاد المصطلح كافة، فقد أبقينا على كلمة «كوميديا» بلفظها الأجنبي مثلا، لأن كلمة كوميديا كانت في مرحلة ما تعني المسرحية بشكل عام، وكان لها بالمعنى الإسباني خصوصية تاريخية لا يمكن التطرق إليها في حال استخدامنا الترجمة الشائعة إلى «ملهاة». كذلك الأمر في بعض الأنواع ذات الخصوصية المحلية، مثل «الفارس» التي تعطينا الترجمة العربية «المهزلة» معنى انتقاصيا لا يمكن اعتماده اليوم مع النظرة الجديدة للأنواع الشعبية.

ولتسهيل عملية التلقي، حاولنا توحيد شكل معالجة المداخل، إذ يبدأ المدخل بطرح التسمية في اللغة العربية وما يقابلها في اللغة الفرنسية والإنجليزية، يلي ذلك في حال الضرورة فقرة تخصص للبحث في الأصل اللغوي للمصطلح في اليونانية واللاتينية وفي اللغة العربية وغيرها وذلك لتأكيد تحولات المعنى عبر التاريخ. فكلما «طقس» بالعربية مثلا ترتبط بالحالة الجوية، لكن المعنى الاحتفالي فيها يتأني من أصولها السريانية.

وختار استخدام المصطلحات بلفظها الأجنبي لايخلو من السلبية، لأن ترجمة المصطلح قد تكون ضرورية، لكن ذلك يتطلب عمل مؤسسة معتمدة تفرض بعد بحث طويل ترجمة ثابتة. أما الجانب الإيجابي في هذا الخيار، فهو عدم تثبيت معنى محدد لمصطلح تتنوع النظرة إليه في الخطاب النقدي العربي وتتناقض أحيانا. على سبيل المثال يبدو من الواضح أن كلمة «سينوغرافيا» تفهم حاليا بأشكال متعددة قد تتباعد وتتناقض أحيانا حسب المنطلق المعرفي لهذا البعد في العملية المسرحية، وبالتالي فإن ترجمتها إلى «ترتيب المناظر» أو «الصورة المشهدية» هو تثبيت معنى واحد فقط من المناحي المتعددة لهذا المصطلح. والأمر ذاته فيما يتعلق بكلمة مثل «الدراماتورجيا» المأخوذة من الفرنسية والألمانية، ولها أبعاد متعددة منها الإعداد والكتابة المسرحية وقراءة المسرح. إلخ.

قاموس المسرح

تحرير وإشراف: فاطمة موسى

يطمح هذا القاموس، الذي صدر الجزء الأول منه عن الهيئة المصرية العامة للكتاب (١٩٩٥)، إلى أن يكون مرجعا ودليل بحث للباحث العربي في شؤون المسرح - كما تشير فاطمة موسى، أستاذ الأدب الإنجليزي بأداب القاهرة، التي تحرر القاموس وتشرف عليه.

يتضمن هذا الجزء حرف «الألف»، وقد صدر منفصلا على أن تستكمل الحروف الأولى، في أجزاء أخرى.

في مقدمة هذا الجزء أشارت المحررة إلى أن «الباحث في الفنون باللغات الأجنبية يجد في متناوله يده في قسم المراجع بالكتابة وفرة من القواميس والفهارس البليوجرافية والموسوعات مما يفتح أمامه الطريق ويبدله على مصافحه ويعينه على ضبط مادته وتوثيقها، وكلها من معينات البحث وأدواته التي نأمل أن تكتمل يوما في المكتبة العربية، ولا يمكن أن يقوم بها باحث فرد بل توفرها دور نشر كبيرة أو هيئات ثقافية حكومية ودولية، تمولها وتخصص لها فريفا من الأساتذة والباحثين المعاونين يفرغون لها سنة أو سنوات برواتب مجزية، وكثيرا ما يحصل أساتذة الجامعات على إجازة تفرغ علمي ليشاركوا في أعمال من هذا القبيل، ولعل أقرب مثال هو سلسلة القواميس والموسوعات وقواميس الأفراد وتواريخ الأدب والبليوجرافيات التي تصدرها دار أكسفورد يونيفرسيتي برس منذ آخريات القرن الماضي ومثلها دور نشر أخرى كبيرة، وتتبعها الدور الناشرة بالطبعات الجديدة منقحة مزودة بكل حين، وهي بذلك تشكل الأساس الثابت لأي مكتبة مراجع.

والمكتبة العربية حافلة بالمراجع القديمة التي نشرتها دار الكتب المصرية وتمهد هيئة الكتاب نشرها، إلا أن الفنون والأدب الحديثة مازالت في حاجة إلى التوسيف والتأريخ وعدة البحث فيها نالصة، هذا بالرغم من صدور دراسات كثيرة لأفراد متفرقين اعتمدنا عليها في تصنيف مادة المسرح العربي في هذا القاموس.

وما تقدمه اليوم للقارئ هو حرف (أ) من القاموس الذي نرجو أن تكتمل أجزاؤه بحلول معرض الكتاب في العام القادم، ونحن إذ نطرح هذا الجزء منفصلا نقدمه كمشروع استطلاعي نرجو أن تلقى إزاءها ردا من القارئ العربي، ولا يعني هذا أننا سنغير من شكل القاموس أو نحور مادته - إلا ما ثبت أنه خطأ - ولكننا



نطمح أن يزودنا القراء بما قد يفوتنا من معلومات عن المسرح العربي.

إن اختلاف الآراء النقدية أمر مسلم به، وقد حرصنا في تحرير المادة على الحياد التام في إثبات الوقائع بالنسبة للمسرح العربي والعاملين به ولم نورد تقييمًا إلا ما أثبت التاريخ.

وليس هذا قاموسا بالمعنى الشائع ولكنه في الحقيقة دليل القارئ إلى المسرح، ولم نشأ أن نسميه موسوعة لأنه ليس جامعا شاملا، لكن يمكن أن يعتبر أول موسوعة تجمع المسرح العربي والمسرح العالمي بين دفتي كتاب واحد، ومادته - كما هو واضح - من شقين. كانت نواة المشروع هي ترجمة The Oxford Companion to the Theater من نشر دار أكسفورد يونيفرسيتي برس، إذ وجدنا فيه خير موسوعة تقدم تفاصيل المسرح العالمي للقارئ العربي، وقام بالترجمة تحت إشرافي نخبة من الأبناء والزلاء من أساتذة اللغة الإنجليزية، وكان أولهم وأخبرهم إنتاج الدكتور سمير سرحان رئيس هيئة الكتاب حاليا، الذي حافظ على المشروع لصق قلبه، طوال سنوات تفرق فيها أكثرنا في الجامعات العربية بالإحارة أو المراكز الثقافية المصرية. بالنسبة، على أن ترجمة دليل أكسفورد للمسرح لم تكن إلا مرحلة لأننا عالجنا مادتها بالتلخيص والإضافة وفقا لحاجة القارئ العربي، وإن احتفظنا بكثير من التفاصيل في بعض المواضع لما يمكن أن نفيد به الباحث.

أما شق المسرح العربي فقام به منفردا باحث دهب هو الأستاذ سمير عوض، ظل صامدا في مكانه لم يشرق أو يغرب مثلنا، يكاد يحفظ أرشفة المسرح المصري عن ظهر قلب، يفضح الصفح والمجلات القديمة والحديثة، وكل ما توفر من مراجع عن المسرح العربي ليستقى مادته عن حياء المثليين والمخرجين والمؤلفين، ويشد الرحال إلى مدن الأقاليم في كل مناسبة مسرحية ليقابل القائمين بشؤون المسرح ويجمع المعلومات.

وأخيرا، أكدت فاطمة موسى أن هذا القاموس «سيوفر في صورته النهائية بليوجرافيا شاملة لمراجع البحث في شؤون المسرح المنشورة بالعربية وبلغات أجنبية، كما سيوفر من فهارس الأفراد والموضوعات وغيرها من الملاحق ما يلزم الباحث».